افی تنقید کی شعریات
میر ظہیر عباس روستمانی
حامدی کاشمیری
1/23

اکتشافی تنقید کی شعریات

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ "کتب خانہ" میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

اکتشافی تنقید کی شعریات

حامدی کاشمیری

ناشر
کمپیوٹر سٹی، راجباغ، سری نگر، کشمیر

مصنف پروفیسر حامدی کاشمیری

عنوان اکتشافی تنقید کی شعریات

تعداد چھ سو

کمپوزنگ کمپیوٹر سٹی، راجباغ سرینگر

تزئین مسعود عالم

ٹائیٹل مظفر احمد

قیمت تین سو روپے

تاریخ نومبر ۱۹۹۹

ملنے کے پتے:

☆ کمپیوٹر سٹی، راجباغ، سرینگر۔

☆ ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی۔

☆ شیخ محمد عثمان، گاؤکدل، سرینگر۔

☆ کتاب گھر، لالچوک، سرینگر

انتساب

انگریزی ادبیات

کے ماہر

گرامی قدر استاذی

مرحوم پروفیسر محمد سلطان وانث

کے نام

جن کی شفقتوں کو میں بھلا نہیں سکتا!

حامدی کاشمیری

The axioms and postulates of criticism have to grow out of the art that the critic is dealing with. The first thing that the literary critic has to do is to read literature to make an inductive survey of his own field and let his critical principles shape themselves solely out of his knowledge of that field.

Northrop Frye

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

ابتدائیہ

سائنس، علوم انسانیہ اور ادب اپنے تاریخی سفر میں بیسویں صدی کے خاتمے اور اکیسویں صدی کے طلوع ہونے پر ایک ایسے نازک موڑ پر آگئے ہیں جہاں ایک طرف ان کے رفیع الشان اور ارتقا پذیر ہونے کا احساس حیرت، تقویت اور اعتماد کا موجب ہے، وہاں دوسری طرف ان کے ہوتے ہوئے انفرادی اور اجتماعی طور پر اقدار کشی، اقتدار پرستی، تشدد پسندی، عصبیت، سیاسی چنگیزیت، کرپشن اور خونریزی کے بڑھتے ہوئے منفی رجحانات پراگندگی، فریب شکستگی اور بے یقینت کا موجب بنے ہوئے ہیں، اور انسان کے ثقافتی، روحانی اور ذہنی اکتسابات و کمالات کی نارسائیوں اور بے نتیجگیوں کا کرب انگیز احساس شدید تر ہو رہا ہے، انسان کی عظیم ثقافتی میراث، جو اس کے خونِ دل سے رقم ہوئی ہے، اسے تیزی سے آدابِ انسانیت سے بیگانگی برتنے اور بہیمیت کی جانب راجع ہونے پر روک لگانے سے معدوز نظر آتی ہے، اور دنیا ہے کہ روز بروز کمرشلیزیشن، صارفیت، طاقت پسندی اور مقابلہ آرائی کے اقدار دشمن کلچر کی جانب پیش قدمی کر رہی ہے۔

تاریخ کے اس نازک موڑ پر انسانی علوم، ثقافت، سماجیات اور ادب کی ماہیت، کارگزاری اور معنویت پر از سر نو غور و فکر کرنا ناگزیر ہو گیا ہے، ورنہ انسانی عظمت و تقدیس اور نظام اقدار کی اعتباریت ختم ہو جائے گی، اور زندگی 'لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر' ہو کر رہ جائے گی، اس حقیقت کے پیش نظر بازدید اور غور و فکر کرنے کا یہ رویہ ہر شعبۂ علم میں اپنی ضرورت منوا رہا ہے، یہ کام پہلے بھی ہوتا رہا ہے، احتسابی عمل ہر زمانے کا اقتضا رہا ہے، لیکن

اب جبکہ دنیا ایک فقید المثال کرائس سے دوچار ہے، ان کی نئے سرے سے قدر سنجی (Re-evaluation) لازمی بن گئی ہے، قدر سنجی کا یہ عمل جذباتی، موضوعی اور رومانی رویوں کو روا رکھنے کے بجائے عقلی، معروضی اور استدلالی کار آگہی کا متقاضی ہے، موجودہ سائنسی دور میں تہذیبی روایات کا تہنیتی اور موضوعی بیان ان کے وجود اور تسلسل کے لئے جواز نہیں بن سکتا، ان کا نظریاتی، اصولی اور تجزیاتی مطالعہ ہی ان کی وقعت اور ضرورت کی نئی آگہی کی ضمانت فراہم کر سکتا ہے، اسی ضرورت کے پیش نظر حالیہ برسوں میں ادب اور دیگر ثقافتی مظاہر میں نظریہ سازی (theorization) کو غیر معمولی اہمیت تفویض ہو رہی ہے۔

دیگر علوم کی طرح ادب کی نظریہ سازی بھی روز افزوں اہمیت اختیار کر رہی ہے، کیونکہ موجودہ میڈیائی، نمائشی، صارفانہ اور میکانکی دور میں ادب کے وجود اور معنویت کے بارے میں کئی سوالات اٹھائے جاتے ہیں، یوں تو ادب کی ماہیت اور معنویت کے بارے میں قدیم دور سے ہی نظریہ سازی کا عمل موجود رہا ہے، اور انسانی معاشرے میں اسکی ضرورت اور اہمیت کا جواز تلاش کیا جاتا رہا ہے، یونانی ادب کے حوالے سے ارسطو نے شعریات کی تشکیل کی، اور پھر مغرب میں مختلف تاریخی ادوار میں مختلف نظریات مثلاً کلاسیکیت، رومانیت، نوکلاسیکیت، حقیقت نگاری، مثالیت، سرریلیت، مارکسیت، جدیدیت، ساختیات، پس ساختیات، مابعد جدیدیت اور مظہریت وغیرہ وجود میں آتے رہے۔ اور مختلف نظریہ ساز اپنے تناظرات اور تصورات کے مطابق تعقلی اصول سازیاں کر کے ادب کی معاشرتی، تاریخی اور مابعد الطبیعاتی تعبیریں پیش کرتے رہے۔ مشرقی ادبیات میں بھی مختلف نظریے پیش کئے جاتے رہے، حالانکہ ان کی بالتفصیل استدلالی توجیحات نہیں کی گئیں۔

بہر حال، ان میں سے بعض نظریات اپنی استدلالیت، اور جامعیت کی بدولت تاریخی اور زمانی حد بندیوں کو عبور کرتے رہے، لیکن بیشتر ایسے ہیں جو وقت کی ایک کروٹ کے ساتھ ہی رد تشکیل کے عمل سے گزرے، اور ایک یا دو دہوں سے زیادہ زندہ نہ

رہے۔ ان میں کلاسیکیت، رومانیت اور مارکسیت کے علاوہ ساختیات بھی شامل ہے، چونکہ آج ماقبل کے ادوار کے مقابلے میں صورت حال مختلف ہے، آج تباہی کے دہانے پر کھڑی دنیا پوری ثقافتی میراث پر ایک بڑا سوالیہ نشان بن چکی ہے، یہ ایک بحرانی صورت حال ہے، جس نے ادبی اقدار پر بھی تاریک سایہ ڈال دیا ہے، اس لئے ادب کی کارگزاری اور نتیجہ خیزی پر نظر ثانی کرنے اور اسکی بنیادی معنویت کی توثیق کرنے، اور اسے نئی صدی کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے اہل بنانے کے لئے اس کے استدلالی جواز پر پھر سے سنجیدگی سے توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔

گذشتہ تین دہوں سے میں ادب کے مروجہ نظریات سے حتی الوسع استفادہ کرتا رہا ہوں، لیکن ساتھ ہی محسوس کرتا رہا ہوں کہ ایک بدلتے، کثیر المقاصد اور چیلنج پیش کرنے والی ثقافتی صورت حال کے پیشِ نظر ادب کی ماہیت اور تفاعل کے بارے میں تناظرات کی درستگی وقت کی اہم ضرورت ہے، اسی ضرورت کی آگہی کے مطابق میں قدیم وجدید ادب کی تحسین کاری کے ضمن میں مروجہ تنقیدی معائر اور رویوں میں مناسب تبدیلیوں کو روبہ عمل لاتا رہا، میں نے اپنی تنقیدی تحریروں میں ادب اور غیر ادب کے درمیان خطِ فاصل کھینچنے کی سعی کی ہے، اور ادب کو ایک مخصوص تخلیقی عمل کا پابند قرار دیتے ہوئے اسے فنکار کی شخصیت کی کلیت سے منسوب کرتا رہا، میں اس بات پر اصرار کرتا رہا کہ ادب مخصوص لسانی عمل کے تحت اپنے انفرادی وجود کو پالیتا ہے۔ اس کا وجود وہ تخلیقی تجربہ ہے، جو لفظوں کی ساختگی اور ان کے تہہ در تہہ رشتوں سے خلق ہوتا ہے، پھیلتا ہے، اور نامعلوم اطراف کی جانب سفر کرتا ہے، یہ تجربہ متن میں فرضی کردار و واقعہ کی نمود اور ان کے باہمی تعمل سے قابلِ شناخت ہوتا ہے، اور داستانوی جذب وکشش سے معمور ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ خارجی دنیا کے کسی حقیقی شخص، شے یا واقعے سے کوئی رشتہ نہیں رکھتا، بلکہ فرضی اشخاص، اشیاء اور واقعات کو خلق کرتا ہے، اس طرح سے یہ حقیقت کی یک رنگی سے انحراف کرکے علامتی ترفع پر حاوی ہو جاتا ہے، اور ہمہ رنگ ہو جاتا ہے، اسکی ہمہ رنگی اور ساتھ ہی تغیر

رنگ کی فضا تحیر اور تجسس کے جذبے کو انگیخت کرتی ہے، اور جمالیاتی حس کی تشفی کا باعث بنتی ہے، یوں متن کے تجربے سے گذرتے ہوئے قاری اپنے شعور کی قلب ماہیت کے تجربے سے گذرتا ہے، وہ معمول کی زندگی کی تکرار، رسم اور عادت کی زنگ خوردگی سے نجات پاکر حیات و کائنات کی اصلیت، نیرنگی اور اسرار کو اپنے اوپر منکشف ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔

نقاد اپنے اکتشافی عمل میں قاری کو شریک کرنے کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، اکتشافی طریقے کی عمل آوری کے لئے متن کی لسانی ساخت کی مرکزی حیثیت کو تسلیم کرنا لازم ہے، اس کے بعد متن کے ہر لفظ کے تجزیے سے ان مخفی یا ظاہری رشتوں کو دریافت کرنا ہے، جو لفظوں کی ترکیبی صورت سے متعلق ہوتے ہیں، اور ایک اجنبی اور متحرک صورت حال کو خلق کرتے ہیں، یہ صورت حال متن کی فرضی دنیا میں ابھرتی ہے، اور نقاد کے لئے مرکز توجہ بن جاتی ہے، پس، شعری تجربے کی کلیت کا ادراک کرنے کا واحد طریقہ اکتشافی تجزیہ کاری ہے۔

کائنات اور اس کے متنوع اور متغیر آثار و مظاہر ایک بے پایاں تخلیقی انرجی کے تابع ہیں، اور اس کے عملی اظہار پر دلالت کرتے ہیں، یہ انرجی زمان و مکان کے پُر ہیبت اور پُر جلال ابدی بہاؤ کی محرک ہے، اور لا تعداد نظام ہائے شمسی کے تحت ستاروں اور سیاروں کو متحرک رکھتی ہے، یہ انرجی ارضی سیارے کے جمادات، نباتات، حیوانات اور دیگر ذی حیات مخلوقات کے علاوہ انسان کو بھی ودیعت ہوتی ہے، چنانچہ انسان کی یہ ازلی سیمابیت جذباتی اور حسیاتی طور پر اسکی خلانوردی، مہم جوئی، چمن بندی، آئینہ سازی، اسکے قلب کی دھڑکن، لہو کی گردش، اشکوں کی روانی، خواب آفرینی، جمال پسندی، خارا تراشی اور دل بستگیوں کی صورت اختیار کرتی ہے، اور ذہنی سطح پر سائنس، علوم اور ادب کو معرض وجود میں لاتی ہے۔

اپنے وجود میں پنہاں ازلی توانائی کی آگہی سے متصف ہونا، اسے نظم و ضبط سے آشنا

کر کے اسے معاشرتی اور فکری سطح پر جمالیاتی معنویت سے بہرہ ور کرنا فنکار کا کام ہے، یہ گویا داخلی سطح پر اسکی وجود شناسی کا عمل ہے، جو مذہب، تصوف اور فلسفہ سے مماثل ہوتے کے باوجود اپنی انفرادیت رکھتا ہے، وجود شناسی کا عمل ہی فنکار کا وظیفہ جاریہ ہے، یہی زندگی کی قوتوں کو ایجابی اور اثباتی رُخ عطا کرنے کا عمل ہے، جو اپنی موجودگی کا راست احساس نہ دلاتے ہوئے بھی اپنے بارے میں سنجیدگی سے سوچنے کی ترغیب دے سکتا ہے، اور اسی کا استدلالی اثبات اور تعبیر ادبی تھیوری کی تشکیل کرتی ہے۔

میں اپنے عزیز دوست پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شکر گزار ہوں جن سے وقتاً فوقتاً اس موضوع پر تبادلہء خیال سے میں اکتسابِ فیض کرتا رہا۔ میں ان احباب کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ جنھوں نے میرے اندازِ نقد کے بارے میں اپنے مثبت ردِ عمل کا اظہار کیا ہے۔ میں ڈاکٹر وزیر آغا، مظہر امام، ڈاکٹر نذیر ملک، بلراج کومل، پروفیسر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی اور شوکت حیات کا شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے اس نظریہء نقد کے بارے میں اظہار خیال کیا۔

میں مصرہ مریم کا شکر گزار ہوں، جو میرے نظریئے کے بارے میں متواتر استفسارات کرتی رہیں، اور مجھے تدبّر و تفکر کرنے کی تحریک دیتی رہیں۔

میں مظفر احمد کا مشکور ہوں جنھوں نے مسودے کی کمپوزنگ کا کام مکمل کیا۔ مسعود عالم کا شکریہ ادا کرنا واجب ہے جنھوں نے سرورق کو ڈیزائن کیا اور کتاب کو کمپیوٹر سٹی کے زیر اہتمام شایع کیا۔

مسعود منزل،
کوہ سبز، شالیمار،
سری نگر۔

حامدی کاشمیری

O

تنقید ارسطو کے دور سے لے کر آج تک ادبیات میں اپنی ماہیت، طریق کار اور معنویت کی بنا پر ایک الگ شناخت قائم کرتی رہی ہے، جیسا کہ تنقیدات کے وافر ذخیرے سے بخوبی ظاہر ہوتا ہے، تاہم یہ متناقضانہ طور پر ادب سے ہی متعلق ہو کے اسکی تحسین کاری اور تفہیمیت کو غایتِ مدعا بنا کے اس سے اپنے داخلی رشتے کی توثیق کرتی رہی ہے، تنقید کی تخلیق سے ربط و تعلق کی نوعیت کی کھوج لگائی جائے، تو یہ بات ظاہر ہو گی کہ یہ تخلیق کی باطنی گہرائیوں میں اتر کر اس تجربے میں شرکت کو اپنا غایتِ مقصد بناتی ہے، اور تخلیق سے اپنے ناگزیر رشتے پر دلالت کرتی ہے۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ تنقید فی الاصل تخلیق ہی کی بدولت اپنے وجود کو پالیتی ہے، تخلیق نہ ہو تو تنقید کے وجود آشنا ہونے کا امکان کالعدم ہو جائے گا۔ سوفوکلیز، یوری پیڈیز اور ایسکائیلس کے یونانی ڈرامے نہ ہوتے، تو ارسطو کی بُوطیقا بھی معرض وجود میں نہ آتی۔ غالبیاتی اور اقبالیاتی تنقیدات کے دفاتر بدیہی طور پر غالب اور اقبال کے کلام سے مشروط ہیں۔ تخلیق کے رشتے کے حوالے سے تنقید کے عمل کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ تنقید تنقید کو تو جنم دے سکتی ہے، لیکن یہ تخلیق نہیں کر سکتی اور نہ ہی تخلیق سے الگ ہو کر نقد الادب کی اصول سازی کر سکتی ہے۔ غالباً اسی لئے تنقید کے بارے میں عام طور پر ایک معذرت خواہانہ رویہ عام رہا ہے، یہ رویہ آرنلڈ کے بعد جدید نقادوں مثلاً فرائی اور جیوفری ہارٹ مین کے یہاں بھی ملتا ہے، یہ رویہ تنقید کو ایک طفیلی حیثیت دینے کے عمومی نظریے سے ملتا جلتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ تنقید

کے بارے میں ایسا رویہ رکھنے والے نقادوں نے اپنی بہترین صلاحتیں تنقید نگاری ہی پر صرف کی ہیں، اور وہ ایک طرح سے خود ہی اس مفروضے کی تکذیب کرتے رہے ہیں، ان کے علاوہ دیگر متعدد نقادوں نے کیفیتی اور کمیتی اعتبار سے جو تنقیدی کارنامے انجام دیئے ہیں، وہ تنقید کے اعتبار اور انفرادیت کو ٹھوس صورت میں قائم کرتے ہیں، عہدِ قدیم میں بھی تنقید کی موجودگی (تشریحی یا مقنن صورت میں ہی سہی) اسکی ضرورت کے جواز کا اشاریہ ہے، اور تنقید نہ صرف ادب بلکہ مذہبیات، قانون، طِب اور سماجیات میں بھی اپنی ضرورت کا احساس دلاتی رہی ہے، موجودہ دور میں ایلیٹ نے یہ کہہ کر تنقید کی اہمیت کا اثبات کیا کہ "یہ اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا کہ سانس لینا"، چنانچہ جدید دور میں تنقید خارجی طور پر ادب سے ہم رشتہ ہونے کے ساتھ ساتھ انفرادی طور پر اپنی جانب مراجعت کر کے خود آگہی کے بارآور عمل سے گزر رہی ہے، اور اپنے طور پر ادب اور اس کے سماجیاتی، نفسیاتی، معنیاتی اور لسانیاتی عوامل کا تحلیل و تجزیہ کرتی ہے، اس طرح یہ ثقافتی مظاہر سے رشتہ قائم کر کے اپنے دائرۂ اثر و نفوذ کی توسیع کر رہی ہے۔

تخلیق چونکہ اپنی ماہیت اور عناصر ترکیبی یعنی لسانی نظام، علامت کاری اور ابہام کی بناپر دشوار پسندی کے رجحان کو ظاہر کرتی ہے، اس لئے یہ قارئین کے لئے لامحالہ تفہیم و تحسین کے مسائل پیدا کرتی ہے، ان مسائل کا سامنا باذوق قارئین، جن میں ادب کے شائقین کے علاوہ متعلمین اور معلمین بھی شامل ہیں، کو بھی کرنا پڑتا ہے، ان مسائل سے نمٹنے اور تخلیق کے داخلی پیچیدہ تجربے تک رسائی حاصل کرنے کے لئے تنقید کی ایک توسیعی، ضابطہ بند اور خودکفیل شعبہء ادب یا ڈسپلن کے طور پر ضرورت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ چنانچہ تنقید تخلیق میں قارئین کی شرکت کو یقینی بنانے کے لئے اپنے تفاعل کے حوالے سے ایک کارگر، نکتہ رس اور ثمرور طریق کار (mechanism) کو وضع کرنے کی پابند ہو جاتی ہے، یہ طریق کار تخلیق سے الگ کسی من مانے طریقے سے وضع کردہ اصول یا فلسفے کا داعی نہیں، بلکہ تخلیق کو ہی مرکز و محور کا درجہ تفویض کرتے ہوئے اس کے

بطون سے اخذ کیا جاتا ہے، اور پھر اس کی ماہیت، محرکات اور لسانی صورت کی آزادانہ اور دقت پسندانہ تفتیش و تعیّن کے عمل کو روا رکھتا ہے، ادبی تنقید سے ملتے جلتے اس طریق کار کا اطلاق کم و بیش زندگی کے دیگر علمی شعبہ جات پر بھی ہوتا ہے، بشریاتی یا سماجیاتی علوم کو لیجئے ان کے تنقیدی عوامل بھی اسی وقت فعال ہو جاتے ہیں، جب رفتار وقت، تاریخی ارتقاء، موسموں کے تغیر و تبدل اور انسانی زندگی کے ان سے متاثر ہونے اور انفرادی اور اجتماعی زندگی کی سماجی تبدیلیوں سے متغیر ہونے کے محرکات کا پتہ لگایا جائے۔ ادبی نقاد بھی حتی الامکان اپنے معروضی اور استخراجی رویے کی پاسداری کرتے ہوئے تخلیق کی مناسبت سے ضروری اصول و قواعد کی تشکیل کرتا ہے۔ تاہم دیگر شعبوں کے تنقیدی عمل کے مقابلے میں اس کی تخصیصیت اپنے ذوق، فکر اور بصیرت سے مستفیض ہونے کے رویے سے قائم ہو جاتی ہے، ظاہر ہے یہ تنقید کا کوئی بنا بنایا فریم ورک یا نظام نہیں، جو تخلیق میں موجود ہوتا ہے اور جسے نقاد Pin point کرتا ہے یا جسے اس پر منطبق کیا جاسکتا ہے، یہ تخلیق میں پیوست تحلیل شدہ، عمل آرا، مبہم اور استخراج طلب تنقیدی ہیولا ہے، جو قرأت کے دوران مجتمع اور منظم کیا جاتا ہے، اور ضابطہ بندی کے عمل سے گزر کر انفرادی حیثیت حاصل کرتا ہے۔

تنقید اور تخلیق کے باہمی رشتے کی تفہیمیت کو آسان بنانے کے لئے اسے ایک لحاظ سے انسان اور کائنات کے باہمی رشتے سے مشابہ کیا جاسکتا ہے، انسان کائنات کا جزوِ لاینفک ہونے کے باوصف اپنے انفرادی وجود کا احساس کر کے اس سے نہ صرف ایک طرح کی علٰحیدگی اختیار کرتا ہے، بلکہ علٰحیدگی میں بھی اس سے نسبت روا رکھتا ہے اور اسکی اصلیت اور مقصدیت کے بارے میں غیر معمولی تجسسانہ اور مستفسرانہ رویے کا مظاہرہ کرتا ہے، وہ اپنے نتائجِ فکر کو علمی، متصوفانہ، فلسفیانہ یا سائنسی اصولوں اور نظریوں کی شکل عطا کرتا ہے، اور پھر ان کی وساطت سے کائناتی حقائق کی بازدید کرتا ہے، نقاد بھی تخلیق سے بنیادی رشتے کے گہرے ادراک سے گزرتے ہوئے اس سے ایک طرح کے ذہنی بُعد کو روا رکھتے ہوئے

اسکی اصلیت اور معنویت کی کھوج لگاتا ہے،اور اسکی قدر سنجی کے لئے اپنے مشاہدہ و فکر، جمالیاتی احساس اور لسانی شعور کے مطابق نقد و احتساب کے معروضی پیمانوں کو وضع کرتا ہے۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو تخلیق کار کے مقابلے میں نقاد کا فکر و عمل نسبتاً وسیع تر کارآگہی اور معنویت پر حاوی ہو جاتا ہے، یعنی اس کے لئے تخلیق کے حوالے سے خارجی کائنات کی اصلیت کے مکاشفانہ عمل کو قائم رکھنا تو ناگزیر ہے ہی، اسے اپنے طور پر بھی اپنے مکاشفے کو معنویت افروز بنانے کے لئے حقیقی سطح پر حیات و کائنات کے مشاہدے کے مرحلے سے گزرنا لازمی ہے، یہ گویا بیک وقت دو دنیاؤں کا سامنا کرنے کا عمل ہے، ایک وہ دنیا جو تخیل زاد ہے اور دوسری حقیقی دنیا، اتنا ہی نہیں، بلکہ اس کے لئے تخلیق کے حوالے سے حقیقت کی پہچان کے لئے حقیقت کی تخیلی تقلیب کے داخلی عمل پر بھی نظر رکھنا ہے۔

چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

علاوہ ازیں، تخلیق کار کے مقابلے میں نقاد کے لئے وسیع تر علمی آفاق پر حاوی ہونا اور وقت کے گذرنے کے ساتھ ساتھ علم و دانش کی ترقیات سے باخبر ہونا منصبی لازمے کا درجہ رکھتا ہے۔ شیکسپئر، حافظ، گوئٹے، میر، غالب اور شیخ الاالعالم جیسے تخلیق کاروں کے مقابلے میں کولرج، آرنلڈ، رچرڈس، ایلیٹ، فرائی اور ایمپسن جیسے نقادوں کے لئے کلاسیکی علوم کے ساتھ ساتھ علوم متداولہ میں دستگاہ رکھنے کی ضرورت نہ صرف تخلیق شناسی کے حوالے سے ناگزیر ہے، بلکہ خود ان کے تنقیدی ڈسپلن کو دانش ورانہ ثروت سے آشنا کرانے کیلئے ضروری ہے۔ اس کا تاہم یہ مطلب نہیں کہ نقاد کے مقابلے میں شاعر کے لئے دنیوی علوم سے آگاہ ہونا چنداں ضروری نہیں، سچ تو یہ ہے کہ شاعر کی ذکی الحسی اور شعور اسے زندگی میں علم و آگہی کے نئے جہانوں سے آشنا تو کراتی ہی ہے، تاہم وہ اسی پر بس نہیں کرتا۔ بلکہ ایلیٹ اور اقبال کی طرح باقاعدگی سے قدیم و جدید علوم کا اکتساب کرنا بھی اپنے لئے

ضروری سمجھتا ہے، اس سے یقیناً اسکی شعری شخصیت جامعیت اور بلندی سے ہمکنار ہوتی ہے، اقبال کی اپنے معاصرین یعنی جوش، فانی، جگر اور حسرت کے مقابلے میں عظمت کا ایک بڑا سبب ان کا علمی تبحر ہے، جو ان کے تخلیقی شعور میں رچ بس جاتا ہے، اور اس کی توسیع کرتا ہے۔

اس سے یہ مفروضہ بھی غلط ثابت ہوتا ہے کہ علم ودانش کی فراوانی شعری حسیت کو کُند کرنے کا باعث بنتی ہے، عالمی ادب میں ایسے شعراء کی کمی نہیں، جو علمی اور دانشورانہ عظمت کے باوجود نازک شعری حسیت سے متصف ہیں۔

ادب کی صحیح قدر شناسی نقاد کے منصبی فریضے کا ایک اہم حصہ ہے، وہ اپنے نتائج فکر کو وثوق انگیز بنانے کیلئے دلایل وبَراہین سے کام لیتا ہے، اس ضمن میں وہ اپنے نظام نقد کو موثر، جامع اور جدید بنانے کے لئے روایت کے ذخائر سے اکتسابِ فیض کرتا ہے، ادب دیگر ثقافتی اور معاشرتی مظاہر کی طرح روایت سے گہرے طور پر پیوستہ ہوتا ہے، اور مختلف ادوار میں فکر و فن کی انقلابی تبدیلیوں کے باوجود ظاہری اور پوشیدہ طور پر روایت سے ہمرشتہ رہتا ہے اور اسکے تسلسل کو بَرقرار رکھتا ہے۔ جدید سائنسی تغیرات کے عدیم النظیر دور میں بھی جو نئے ادبی مظاہر جنم لیتے ہیں، وہ روایت سے انقطاع نہیں کرتے، یہاں تک کہ روایت کیخلاف باغیانہ اور مجتہدانہ رجحانات بھی اس سے منکر ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتے، ادبی اور ثقافتی میراث صدیوں کے مسلسل تاریخی سفر سے صورت یاب ہوتی ہے، اور ہر زمانے کے انسان کے خون جگر سے سیراب ہوتی ہے، اور نئے آب ورنگ کے ساتھ عہد بہ عہد منتقل ہوتی ہے، اس لئے تاریخ کے کسی بحرانی دور میں بھی اسکی معنویت معرض سوال میں نہیں آتی۔ پس، اس کے تسلسل اور وقعت کا بڑا سبب یہ ہے کہ یہ تاریخی ارتقاء میں انسان کے بہترین ذہنی، نفسیاتی اور روحانی عوامل و اکتسابات کا ایک ایسا جوہر لطیف ہے، جو رفتار وقت کی ہر آزمائش پر پورا اترتا ہے، اور انسانی تخصیص، استقلال اور ترفع کی ضمانت فراہم کرتا ہے، چنانچہ ایسا کوئی دور متصور نہیں ہو سکتا جب انسان کی ذہنی اور نفسیاتی ساخت، جمالیاتی

اور جبلی خاصیت اور فکر و نظر میں یکایک کوئی ایسا انقلاب آئے گا، جو اسے ماضی کے رشتوں سے یکسر منقطع کرے۔ انسان جس طرح شعوری طور پر حال کے لمحوں میں جیتا ہے۔ اسی طرح وہ لاشعوری طور پر اپنے وجود کے توسط سے ماضی میں بھی زندہ رہتا ہے۔ یونگ کے نظریہ لاشعور کے ادبی کارناموں پر اطلاق سے فنکار کی ماضی سے رشتے کی توثیق ہوتی ہے، ایلیٹ نے روایت کو ادب کے حوالے سے اسی زمانی تناظر میں دیکھا ہے، یعنی وقت کو ادوار میں تقسیم کرنے اور اسے ماہ سال کا تسلسل قرار دینے کے بجائے اسے ایک مستقل ابدی دوران کی صورت میں دیکھا ہے، جس میں ماضی حال کے ساتھ موجود رہتا ہے۔ ایلیٹ نے لکھا ہے کہ "ہومر سے لے کر جدید دور تک کا سارا ادب ایک simultaneous existance رکھتا ہے اور simultaneous order کی تشکیل کرتا ہے"۔ ظاہر ہے تنقید کے لئے معاصر ادب کی تحسین کے لئے اور اسے نتیجہ خیز بنانے کے لئے قدیم ادب کا بالاستیعاب مطالعہ شرطِ پیشین کی حیثیت رکھتا ہے۔

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تخلیق ایک ایسے فرد کے ہاتھوں اتمام کو پہنچتی ہے جو ایک معاشرتی اور ثقافتی دنیا سے تعلق رکھتا ہے، اس لئے تنقید کے لئے بین شعبہ جاتی علوم کی واقفیت لازم ٹھہرتی ہے، یہ علم و اکتساب اس تخلیقی بصیرت پر مستزاد ہے، جو نقاد کی تخلیق کار سے ایک مشترکہ حیثیت کو قائم کرنے کے ساتھ ساتھ اس (نقاد) کے تفاعل کو ایک محکم اور معتبر اساس فراہم کرتی ہے، اور اسکی انفرادی شناخت کو یقینی بناتی ہے، یہ تخلیقی بصیرت اسے تخلیق کی منقلب دنیا میں وارد ہونے کی ضمانت بن جاتی ہے۔

تخلیقی ادب کی ماہیت اور اس کے محرکات کا تجزیاتی اور تحسینی عمل مسلمہ طور پر تنقیدی الاصل ہے۔ ادب آسمان سے کسی پر نازل نہیں ہوتا، یہ آب و گلِ سے پیوستہ ایک ایسے فرد کے تعلق سے وجود میں آتا ہے، جو اپنے تجربات کے اظہار کا خواہشمند ہوتا ہے، وہ اپنی خواہش کی تکمیل کے لئے زبان کے ایک مخصوص برتاؤ کو روبہ عمل لاتا ہے۔ یہ برتاؤ بے قاعدہ اور مستبدانہ نہیں ہوتا، بلکہ معاشرتی منظوری کی تائید رکھتا ہے، اس کا یہ مطلب

نہیں کہ یہ کسی جماعت، تنظیم یا قوم کے عاید کردہ قواعد یا مینی فسٹو کا پابند ہوتا ہے، لازماً تنقید بھی کسی خود ساختہ یا میکانکی تجزیہ کاری کو روا نہیں رکھتی۔

فنکار کیلئے اپنے وجود کو موثر بنانے اور اپنے دائرہ اثر کو وسیع کرنے کے لئے ایک حرکی اور کثیر الجہت شخصیت لازمے کا درجہ رکھتی ہے، وہ اپنی شخصیت کی غیر معمولی انجذابیت اور تاثر پذیرانہ قوت سے زندگی کے متنوع مظاہر و آثار کے رگ و ریشہ سے جوہر خالص کی کشید کرتا ہے، جس طرح شہد کی مکھی گلہائے رنگ رنگ سے شہد کی کشید کرتی ہے، بعینہ نقاد کے لئے تخلیقی ادب کے عوامل کا پتہ لگانے کے لئے ایک ہمہ گیر متجسسانہ رویہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے، یہ رویہ ژرف بینی کا تقاضا کرتا ہے، اور وقت طلب ہونے کے ساتھ ساتھ بسیار گونہ بھی ہے، نقاد کے لئے تخلیق کے مخفی سر چشموں تک رسائی حاصل کرنے کے لئے یوں تو تخلیق ہی کو مرکز توجہ بناتا ہے اور اسی سے اس کے لئے ادراک و تحسین کا راستہ کھل جاتا ہے، لیکن وہ ان سوانحی، نفسیاتی، جبلی، ثقافتی اور جمالیاتی منابع سے رشتہ قائم کرنے کی ضرورت سے بیگانہ نہیں ہو سکتا، جو تخلیق کار کی شخصیت کی تشکیل و تہذیب کرتے ہیں۔ کیونکہ یہی وہ شخصیت ہے جو فن کی دنیا میں تقلیب کے عمل سے گزرتی ہے اور اپنے تاریخی وجود سے دستبردار ہو کر ہمہ گیریت پر محیط ہو جاتی ہے۔

چونکہ نقاد کا واسطہ ابتدا متن سے رہتا ہے۔ اس لئے متن کی صحت، اس کے الحاقی عناصر، مصنف سے اس کے زمانی بُعد جیسے مسائل سے اس کا متصادم ہونا قابل فہم ہے، بظاہر یہ وہ مسائل ہیں، جو تحقیق کے زمرے میں آتے ہیں، تاہم تحقیق نقاد کے لئے شجر ممنوعہ نہیں ہے۔ اسے اپنے نتائج فکر کی درستگی کو یقینی بنانے کے لئے محقق کا رول بھی ادا کرنا پڑتا ہے، چنانچہ متن کے حوالے سے بعض ایسے الفاظ، تلمیحات اور اسطور کی تاریخی، مذہبی یا ثقافتی معنویت، اثر انگیزی اور گہرائی کی تلاش و تعین ضروری ہو جاتی ہے، جو سیاقی اہمیت کے حامل ہوں، ظاہر ہے تحقیق بھی تنقیدی عمل کے دائرہ کار میں آتی ہے، تنقیدات میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں، جہاں الفاظ کے اشتقاق یا ان کی تاریخی و ثقافتی حیثیت سے

لا علمی نقادوں کو استخراج نتائج کی ذمہ داری سے کما حقہ عہدہ برآ ہونے میں مزاحم ہوتی ہے، اور ان کو خلطِ مبحث کے دلدل میں دھکیلتی ہے۔ پس نقاد کے لئے تحقیق کے آداب سے بھی واقف ہونا ضروری ہے تاکہ وہ پیش نظر متن اور اسکے مصنف سے رشتے کی صحت کا اثبات کرے، اس سے اور باتوں کے علاوہ شاعر کے اصلی کلام، الحاقی کلام یا قلم زد کلام میں فرق کرنا ممکن ہو جاتا ہے، تنقید میں ایسی دلچسپ مثالوں کی کمی نہیں جو ان اشعار سے متعلق ہیں، جو الحاق کی ذیل میں آتی ہیں، اور خشتِ اوّل کی کجی کو ظاہر کرتے ہیں۔

O

تنقید کے وسیع دائرہ کار میں فن کے محرکات و عوامل کی تلاش و تعین کے کام کو نمایاں حیثیت حاصل ہے، اور افلاطون سے لے کر عہد حاضر تک اس ضمن میں مختلف نظریات پیش کئے گئے ہیں، سب سے قدیم نظریہ یونانی ادب میں ملتا ہے، اسکی رو سے فنکار کسی غیبی قوت کے زیر اثر تخلیقی عمل میں مصروف ہو جاتا ہے، افلاطون نے لکھا ہے "تمام اچھے شعراء شعر کی تشکیل۔۔۔ الہام یا کسی غیبی قوت کے زیر اثر کرتے ہیں"، سولہویں صدی میں شیکسپئر نے شعری عمل کو 'مقدس دیوانگی' سے تعبیر کیا ہے، اس کے بعد ملٹن اور بلیک نے شعر کے فوق فطری کردار کی وکالت کی ہے، رومانی شعراء نے یک زبان ہو کر شعر کو الہامی قرار دیا ہے، ولیری نے کہا ہے کہ شاعر کو شعری تحریک دیوتا سے ملتی ہے، موجودہ صدی میں بھی شعر کے الہامی کردار پر زور دیا گیا ہے، ایٹس کے نزدیک شاعر کا ذہن 'پراسرار' ہے، آڈن کے خیال میں فن 'تخیلی تحیر' کے مماثل ہے، ہربرٹ ریڈ نے اسے الہام

کے مترادف گردانا ہے، نارتھروپ فرائی نے شعر کو روحانی کشف قرار دیا ہے، مشرقی تنقید میں بھی شعر کے الہامی اور کشفی وجود پر زور دیا گیا ہے، چنانچہ شاعر کو تلمیذ الرحمٰن قرار دینے کا تصور عام رہا ہے۔ غالب کے نزدیک شعر کا سرچشمہ 'غیب' ہے۔ حالی اسے عطیہء الٰہی قرار دیتے ہیں، ظاہر ہے یہ سارے نظریے قطعی طور پر فن کے الہامی کردار کی تائید کرتے ہیں، فن کے الہامی کردار پر زور دینے سے اس کی اصل اور محرکات کی تفہیم کے لئے ایک حد درجہ موضوعی نظریہ سامنے آتا ہے، موجودہ سائنسی دور میں چونکہ مختلف شعبہ ہائے فکر جن میں ادب بھی شامل ہے، اپنے محرکات و تشکیلات کی معروضی بنیادوں پر تجزیاتی عمل کے رجحان کو فروغ دے رہے ہیں، ادب کے الہامی تصور کی استدلالی توجیہ کی ضرورت کو موخر نہیں کیا جاسکتا۔

موجودہ صدی کے آغاز میں فرائڈ کی تحلیل نفسی کے نظریہ کی رو سے فن کے نفسیاتی محرکات کی نشاندہی کی طرف توجہ کی گئی۔ فنکار کی جبلی قوتیں (جن میں جنسی قوت شامل ہے) آزادانہ اظہار کی راہ میں سماجی، اخلاقی اور قانونی موانعات کی بنا پر اس کے تحت الشعور میں دب جاتی ہیں، لیکن وہ ختم نہیں ہو جاتیں بلکہ تقلیبی عمل سے گزر کر اظہار کے اسالیب وضع کرتی ہیں، چنانچہ تخلیق فن کا عمل فنکار کی دبی، کچلی آرزوں کی مقلب اور ارتفاعی صورت عطا کرنے سے سروکار رکھتا ہے، یوں تخلیقِ فن کا عمل فنکار کی جبلی خواہش کی تکمیل کا متبادل بن جاتا ہے، فرائڈ کے بعد یونگ نے اجتماعی لاشعور کی نشاندہی کرتے ہوئے فنکار کو نسلی حسی تجربات جنہیں وہ آرکی ٹائپس سے موسوم کرتا ہے، اور جو بنی آدم کی مشترکہ میراث ہے، لاشعوری طور پر وصول کنندہ ہونے اور ان کے اظہار سے مخصوص کیا ہے۔

تحلیل نفسی اور آرکی ٹائپل تنقید نے انفرادی اور اجتماعی لاشعور کے بعض اہم مقتضیات یعنی احساسِ محرومی اور نسلی تجربات کو تخلیق فن کے محرکات میں شمار کیا ہے۔ ظاہر ہے ان کی اپنے حدود میں اپنی اہمیت ہے، یہی وجہ ہے کہ ارنسٹ جونز، ایڈمنڈ ولسن اور لوئنل

ٹریلنگ نے فن کی نفسیاتی بنیادوں کو تلاشنے کا عمل جاری رکھا ہے۔ اسی طرح جدید دور میں آرکی ٹائپل تنقید کو نارتھروپ فرائی نے اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے، تاہم یہ سوال اپنی جگہ پر قائم ہے کہ تحلیل نفسی کی رو سے جن ناآسودہ خواہشوں کی عدم تکمیلیت کو تخلیق ادب کا جواز قرار دیا گیا ہے، ان کی غیر شخصی اور آفاقی تناظر میں کیا حیثیت رہ جاتی ہے؟ اسی طرح سے آرکی ٹائپل تنقید کے بارے میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ primordial images کی نسل بعد نسل منتقلی ایک ثقافتی یا نفسیاتی قدر کے طور پر کس طرح تخلیق ادب کا ایک بُنیادی محرک بن جاتی ہے؟ اگر دیگر توارثی مظاہر مثلاً انسانی روابط، فوق فطری تصورات یا خواب بینی تخلیق فن کے بُنیادی محرکات کا کام نہیں کرتے، تو نتیجہ نسلی تجربات کیونکر کر سکتے ہیں؟ نفسیاتی تنقید کی رو سے متن مصنف کے سوانحی کوائف کی منتقلی کا وسیلہ بن کے رہ جاتا ہے، اور اس کا لسانی عمل روزمرہ زبان کی طرح ترسیلی ہو کر رہ جاتا ہے، متن کو مصنف کی نجی زندگی کی نفسیاتی محرومیوں اور الجھنوں کی تصویر قرار دے کر اسکی آفاقی حیثیت کالعدم ہو جاتی ہے، آرکی ٹائپل تنقید کی دشواری یہ ہے کہ یہ متن میں طے کردہ اسطور کی معنی خیزی کے حدود سے ماورا نہیں جاتی۔

ادب کی تخلیق میں متذکرہ بالا نفسیاتی محرکات کے علاوہ بعض اور لاشعوری الاصل محرکات کی نشاندہی بھی ہو سکتی ہے، ان میں عدم تخظیت اور ادھورے پن کا نفسیاتی احساس ہے، جو معاندانہ ماحول، بچپن کی محرومیوں، جسمانی حد بندیوں، سماجی دباؤ، اخلاقی بندشوں، تنہائی اور فطرت کے دشمنانہ روپ سے پیدا ہو سکتا ہے، عدم تخظیت اور ادھورے پن کے احساس کو موت کی بھیانک، نہ ٹلنے والی اور ناقابل فہم قوت دوچند کرتی ہے، چنانچہ فنکار کو ایک دائمی نفسیاتی کرب کا سامنا رہتا ہے۔ اس کرب سے بچنے یا اسکی شدت کو کم کرنے کے لئے وہ ایک مثالی دنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ اور بقول گراہم ہاگ "جن خواہشوں کی تکمیل حقیقت مسترد کرتی ہے، فن ان کا متبادل فراہم کرتا ہے"، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ایسا ہوتا ہے؟ کیا فن تخظیت اور تکمیلیت کے احساس کی ضمانت بن جاتا ہے؟ ظاہر ہے ایسا نہیں

12233

ہوتا۔ شیکسپئر کے المیہ ڈرامے، ورڈس ورتھ کی لوسی نظمیں، میر اور غالب کا کلام اور ایلیٹ کی نظمیں انسان کے عوارض کا مداوا نہیں کرتیں، وہ اس کے برعکس زندگی کے المیے کے احساس کو شدید تر کرتی ہیں، اس لئے نفسیاتی محرکات کا جائزہ لیتے ہوئے فنکار کی باطنی زندگی کی گہرائیوں میں اتر کے، کسی ایسی خلقی خصوصیت کی تلاش ناگزیر ہے، جو بنیادی محرک کا درجہ رکھتی ہے، اور آفاقی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی قوت رکھتی ہے۔

تخلیق فن کے بعض اور محرکات کو بھی زیر بحث لانے کا رویہ عام رہا ہے۔ بشریاتی نقطہ نظر سے انسان کی جہد حیات کو تخلیق فن کا محرک قرار دیا گیا ہے، انسان قبل التاریخی دور سے فطرت کی معاندانہ قوتوں سے ٹکراتا ہوا اپنی بقا اور انفرادیت کا ساماں کرتا رہا ہے، اور وہ فطرت کا حصہ ہو کر بھی فطرت سے آگے نکل گیا ہے، انسان کی بشریاتی تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسان اپنے ارتقائی سفر میں کسی مقام کو مقام آخر قرار نہیں دیتا، اس کا ذوق 'یک بیاباں ماندگی' سے کم نہیں ہوتا، اور یہی جذبہ تخلیق فن کے لئے ایک محرک کا کام دیتا ہے۔ چنانچہ اسکی نشاندہی قدیم گیتوں، لوک کہانیوں اور دیومالا میں کی جاسکتی ہے، خارجی معاندانہ حالات کا سامنا کرتے ہوئے زندہ رہنے کی کشمکش انسان کی طولانی تاریخ تو ہے، لیکن یہ فن کی تخلیق کا بنیادی محرک نہیں ہوسکتی، یہ فن کا مظہر تو ہوسکتی ہے لیکن یہ فنکار کو تخلیق فن کی تحریک دلانے پر دلالت نہیں کرتی۔

مارکسی تنقید نے فنکار کے سماج میں ایک باشعور فرد کے طور پر معاصر سماجیاتی، اقتصادی اور تاریخی حالات سے منسلک ہونے اور ان سے متاثر ہونے کے تاریخی عمل کو فن کے بنیادی محرک کا درجہ دیا ہے، مارکسی نقطہ نظر سے طبقاتی سماج میں پس ماندہ طبقوں کی مفلوک الحالی اور ملکی وسایل پر قابض اہل اقتدار کی انسان دشمنی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی انسانی صورت حال فنکار کے رد عمل کو متحرک کرتی ہے۔ وہ رائج سماجی نظام کی بے اعتدالیوں، بے ضابطگیوں اور تضادوں کے خلاف مجسم سوال بن جاتا ہے، اور ہاتھ میں قلم تھام لیتا ہے، مارکسی نظریے کے مطابق طبقاتی کشمکش کو تخلیق فن کا محرک قرار دینا درست

نہیں، اس لئے کہ یہ سماجیاتی مسئلہ آفاقی نوعیت کا نہیں، یہ ملک اور ملک کے درمیان مختلف نوعیت کا ہو سکتا ہے۔ اور کسی ملک میں سیاسی یا سماجی نظام کی تبدیلی کے نتیجے میں متغیر بھی ہو سکتا ہے، چونکہ اس مسئلے کی نوعیت ایک سماجی فنامنا کی سی ہے، اس لئے اسکی سماجی اہمیت تو ہو سکتی ہے، اور معلوماتی طور پر نثر میں اس پر کتابیں بھی لکھی جا سکتی ہیں، لیکن اسے تخلیق فن کا محرک قرار نہیں دیا جا سکتا۔

تخلیق فن کے متذکرہ بالا نظریات کو تخلیق فن کے بنیادی محرکات کا درجہ تفویض نہ کرتے ہوئے بھی ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، ان کی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ یہ ان حالات و کوائف کی نشاندہی کرتے ہیں، جو فن کے پس منظر کا کام کرتے ہیں۔ تاہم ان کا اطلاق دیگر شعبہ ہائے فکر پر بھی ہوتا ہے، انسان دراصل اپنے باطن میں اٹھنے والے سوالات کی لرزہ خیز گونج کو خاموش کرنے کے لئے اپنے علم و دانش کے مطابق علم و ادب کی تشکیل کرتا ہے، فنکار کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے یہاں شعوری یا غیر شعوری طور پر بمقتضائے فطرت یا خارجی مہیجات کے تحت زندگی اور کائنات کے تناقضات کے خلاف جو رد عمل پیدا ہوتا ہے وہ اتنا سادہ اور یک رخی نہیں ہوتا، جتنا کہ یہ نظر آتا ہے، اس کے بارے میں صرف یہ کہنا کہ فطرت، معاشرت، وجود اور کائنات اس کی ذہنی تحریکات کا موجب بن کر اسے سراپا استفہام بناتے ہیں، کافی نہیں، وہ درحقیقت اپنی شخصیت کی گہرائیوں میں پنہاں خود مرتکز داخلی توانائی (جو خارجی کائناتی توانائی ہی کا مظہر ہے) کا ادراک کر کے خود آگہی اور ذوق تجسس کی ایک ایسی منزل پر آتا ہے، جو صرف اسی سے مخصوص ہے، اور جو اسے حیات و کائنات کے رازوں کی انکشافیت کی پابند کرتی ہے۔

O

مابعد الطبیعاتی سطح پر انسانی صورت حال دو بُنیادی حقائق سے منسلک ہے، اوّل یہ کہ انسان علم و حکمت کی غیر معمولی ترقی کے باوجود کائناتی اسرار کو بے نقاب نہیں کر سکا ہے، دوم، وہ نہ صرف اپنی تعقلی اور تجزیاتی صلاحیتوں کی بنا پر اپنی انفرادیت قائم کر چکا ہے، بلکہ فطرت پر قابو پانے کی سعی مسلسل بھی کرتا ہے، یہ ایک متناقض صورت حال ہے، جو انسان کا مقدر بن چکی ہے، اور اسے دائمی سوزو ساز اور جستجو و آرزو سے ہمکنار کرتی ہے۔

انسان آخر ایسا کیوں کرتا ہے؟ وہ اس متناقض صورت حال کو resolve کرنے کے جتن کیوں کرتا ہے؟ وہ دیگر جاندار مخلوقات کی طرح، جن سے اس کا ناقابل تنسیخ رشتہ ہے، کھاپی کے خوش رہنے، جبلتوں کی تسکین کے ذرائع ڈھونڈنے اور عمر طبیعی گزارنے کے بعد خاموشی سے سپرد خاک ہونے پر رضامند کیوں نہیں؟ وہ زندگی اور معاشرے کے چھوٹے بڑے مسائل کے ساتھ ساتھ گمبھیر کائناتی مسائل پر کیوں سوچتا ہے؟ اور اپنی سوچ کو مخالف حالات سے متصادم پاکر اپنے آپ کو پیش اندیشگی، خوف، تردد، ندامت اور تاسف کی الجھنوں کا ہدف بننے کیوں دیتا ہے؟ اور خود ہی ذہنی پریشانی کو دعوت کیوں دیتا ہے؟ انسان کے اس فکری نہج کے چند در چند اسباب ہو سکتے ہیں، ایک سبب تو یہ ہے کہ انسان کا دماغ اپنی ٹھوس مادی اصل کے باوجود اپنی ساخت اور ماہیت کی بنا پر احساس و آگہی کی ایسی متنوع تجریدی کیفیات کو خلق کرنے کی ایک ایسی صلاحیت سے متصف ہے، جو اسے اپنے وجود اور گردو پیش کی حقیقتوں سے متصادم ہونے پر حاصل ہوتی ہے، احساس و آگہی کی ایسی کیفیات بعض افراد مثلاً حکماء اور شعراء میں طبیعی خواص کی بنا پر غیر معمولی شدت اختیار کرتی ہیں اور بعض صورتوں میں خود مرتکز ہو کر آگہی کی آگہی پر منتج ہوتی ہیں، یہ طبیعی خاصیت انسان کو اپنے وجود کے توسط سے داخلی کائنات کی متجسسانہ سیاحت کرانے کے ساتھ ساتھ خارجی حقائق کے

بارے میں مشاہدہ و فکر کی ترغیب دیتی ہے، یہاں تک کہ یہ ایک مستقل فکری رویہ بن جاتی ہے، یہ فکری رویہ کائناتی حقائق کے علاوہ معاشرتی اور ثقافتی مظاہر و احوال کے مسائل کے ادراک پر بھی محیط ہو جاتا ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ انسان اپنی تعقلی صلاحیتوں کی مدد سے فطرت کی ان قوتوں پر قابو پانے کی اہلیت سے متصف ہوا ہے جو عہد قدیم میں اس کے لئے یکسر نا قابل فہم اور نا قابل تسخیر تھیں، عہد قدیم کا انسان ان کی کوئی قابل قبول تفہیم و توجیہ کرنے میں ناکام رہنے پر انھیں مافوق فطری عناصر پر محمول کرتا تھا، یا انھیں جادو سے تعبیر کرتا تھا اور اس طرح سے اپنے عجز فکر پر پردہ ڈالتا تھا، تاہم گزشتہ دو صدیوں میں سائنسی اور استدلالی فکر کے فروغ کے نتیجے میں انسان خود ساختہ اوہام و روایات کی اندھی گلی سے نکل کر عقلیت اور اثباتیت کی روشن فضا میں آکر اشیاء و مظاہر کا گہرائی سے تجزیہ کر رہا ہے، اور بعض مثبت نتائج کی جانب بڑھ رہا ہے، ذہنی پیش رفت کی بارآوری کو دیکھ کر وہ فطرت کے وسیع تر اسرار سربستہ کو منکشف کرنے کی خواہش اور طلب کو بیش از بیش محسوس کر تا رہا ہے، اور رفتہ رفتہ یہ اسکی ایک داخلی ضرورت بن گئی ہے۔

یاد رہے کہ صرف خارجی حقیقت کی جانب سے ایک کھلے چیلنج کو اس کے سر تھوپنے یا اس (خارجی حقیقت) کی طرف سے پیش کردہ اور عاید کردہ ضرورت نہیں، اگر ایسا ہوتا تو وہ اس سے نمٹتے ہوئے اپنی ذہنی عافیت کو معرض خطر میں پڑتے دیکھ کر یا نا معلوم کو پانے کی رائیگاں سعی و جہد میں اپنے وقت اور قوت کو صرف ہوتے دیکھ کر اس سے قطعی اغماض برتنے یا اس سے بچنے کی شعوری کوشش کرتا، اس کے لئے ابتلا خیز اور بے نتیجہ سوچوں میں مبتلا ہونے سے بچنے کے لئے فالتو وقت میں کسی دلچسپ کتاب یا مصور میگزین کا پڑھنا، باغبانی کرنا، یا ٹی وی دیکھنا یا محبوبہ کے نام محبت نامے لکھنا ایک بہتر انتخاب اور ساتھ

ہی آسان نسخے کا کام دے سکتا تھا، لیکن وہ ایسا نہیں کرتا، یا یوں کہنا چاہئے کہ وہ ایسا نہیں کر سکتا، کیونکہ کائناتی اسرار کو کھوجنے کی طلب بنیادی طور پر اسکی اندرونی خواہش (جو اسکی باطنی شخصیت کی تخلیقی توانائی کی ایک صورت ہے اور اظہار طلبی کی متقاضی ہے،) سے منسلک ہے، وہ کائناتی اسرار کو منکشف کرنے کی چاہ میں فی الاصل خود اپنے وجود کی رمزیت کو بے نقاب کرنے کا متمنی ہے، اس لئے کہ اس کا وجود کائنات سے الگ کوئی چیز نہیں اور نہ ہی کائناتی خواص سے مبرا ہے۔ جس طرح کائنات ستر پردوں میں مستور ہونے کے باوجود اپنے داخلی تقاضوں کے تحت اور ساتھ ہی انسانی ذہن کی انکشاف پذیری کی صلاحیتوں سے متصادم ہو کر آشکار ہونے کے رجحان کی غماز ہے، اسی طرح انسان بھی دل ہی دل میں اپنے وجود کو خود پر منکشف کرنے کی آرزو رکھتا ہے، اور اسکی یہ آرزو خود بخود کائنات کی اکتشافیت کی آرزو بن جاتی ہے۔ چنانچہ انسان کی خواب بینی اور درون بینی کے علاوہ اسکی آئینہ پرستی اور فنکاری اسکی خود اکتشافیت کے رمزیہ رجحان کی عکاسی کرتی ہے۔

بعینہٖ کائنات بھی انکشاف پذیری کے مسلسل عمل سے گزرتی ہے، چنانچہ صدائے کن فیکون کو اس کا اعلانیہ قرار دیا جا سکتا ہے، غالب کا یہ شعر انسان اور کائنات دونوں کی خود بینی اور خود نمائی کی ازلی خواہش پر صادق آتا ہے:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز

پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

دلچسپ امر یہ ہے کہ کائنات کی اکتشافی طلب کے مقابلے میں انسان کی خواہش بقول شوپنہار آگہی میں تبدیل ہونے کی خاصیت سے بہرہ مند ہے اس لئے فطرت کے ظہور پذیر ہونے کے ازلی میلان کے مقابلے میں انسان کی خواہش

آگہی میں مبدل ہو کر اپنی ہمہ گیریت اور فعالیت کی خود ہی توثیق کرتی ہے۔

ایک اور سبب یہ بھی ہے کہ انسان بہ حالت موجودہ خود آگہی کی ایک ایسی خود مرتکز کیفیت سے آشنا ہو گیا ہے جس سے وہ حد درجہ خود نگر اور خود الرائے ہو گیا ہے، وہ آزادی سے اپنے فکری رویوں کو مرتب کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے کسی داخلی یا خارجی قوت کے اثر و اقتدار کو قبول کرنا نہیں چاہتا، وہ اپنے وجود کی حد بندیوں کو عبور کر کے وجود کے جوہر یعنی روح سے رابطہ قائم کرنا چاہتا ہے تاکہ وہ اپنی بے کرانی کا احساس کر سکے۔ تصوف اور شاعری خاص طور پر انسانی ذہن کی حد بندی کی نفی کر کے غیر قطعیت اور لامحدودیت کی جانب سفر کرنے کے رجحان کی نمایندگی کرتے ہیں، تاہم یہ واقعہ ہے کہ فطرت اور اسکے طبیعی قوانین کی سخت گیری انسان کی قوت فیصلہ پر اثر انداز ہو کر اسے ایک متناقض صورت حال سے دوچار کرتی ہے، وہ شعور کے پھیلاؤ کے باوجود وجودی سطح پر اپنی حد بندیوں اور نارسائیوں کا احساس کرنے پر مجبور رہے، کائنات کو اپنے قابو سے باہر ایک ناپیدا کراں قوت متحرکہ کے طور پر دیکھ کر اسے اپنے ایغو، آزادیٔ عمل اور فکری تگ و تاز کی تحدیدات کے کرب انگیز احساس سے گزرنا پڑتا ہے، وہ جسمانی طور پر بیماری، ضعف، بڑھاپے اور موت جیسی بے جواز اور ناگزیر حقیقتوں کا ادراک کر کے اپنی لاچاری کے دکھ کو محسوس کرتا ہے، یہ دکھ جسمانی معذوریوں کے نتیجے میں اسکی ذہنی قوتوں کے متاثر ہونے کے ادراک سے دو چند ہوتا ہے، اس کا یہ احساس کہ اس کی پیدائش اور موت اسکی مرضی کی نفی کرتی ہے یا وہ مادی جسم جو گوشت، استخوان اور خون کا مجموعہ ہے، کا تادم مرگ بوجھ ڈھوتا ہے یا اسکی زندگی کرۂ ہوا سے مشروط ہے اسکی انا کو مجروح کرتی ہے، نتیجتاً اسکی بے چارگی کو شدید تر کرتی ہے، مذید برآں، بے انت خلا میں لاتعداد نظام ہائے شمسی کے مہیب

ازدحام میں حقیر سے زمینی سیارے پر اسکی بے بضاعتی کا احساس اسکی بے چارگی میں اضافہ کرتا ہے، لیکن بے چارگی کی یہ حاوی صورت حال اسکی قوت ادراک کو کمزور یا معطل نہیں کرتی، وہ ذہنی طور پر برابر استفہامی نہج کو قائم رکھتا ہے۔

انسان کے فکری رویے کی مہیج کار از خود فطرت، جس سے انسان کی پیوستگی مسلم ہے، کی طبیعی خاصیت میں مضمر ہے۔ فطرت کے کتنے ہی مظاہر و موجودات یا کار پرداز احساسی یا جبلی طور پر بعض مخالفانہ حالات کے دباؤ میں بلا تامل اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہیں، پرندے اس وقت چیخ پکار بلند کر کے اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہیں جب کوئی کوا یا چیل ان کے گھونسلے پر حملہ آور ہو کر ان (پرندوں) کے بچوں پر جھپٹتی ہے، ماہرین نباتات کا کہنا ہے کہ پودے انسانی ہاتھ کے مشفقانہ لمس سے رد عمل کے طور پر پھلنے پھولنے کے رجحان کو پیش کرتے ہیں، موسمی پرندے بحر و بر کی وسعتوں میں پرواز کرتے ہوئے اپنے مطلوبہ مقامات تک پہنچنے اور واپسی کے راستے کا تعین احساسی رد عمل سے ہی کرتے ہیں۔ کیڑے مکوڑوں مثلاً چونٹیوں یا شہد کی مکھیوں میں اجتماعی طور پر زندگی کرنے اور تحفظیت کا ساماں کرنے کا رجحان نامعلوم خطرات کے خلاف ان کے رد عمل کا پتہ دیتا ہے، بعینہ انسان بھی کسی نوع کی خارجی حقیقت کا سامنا کر کے فطری طور پر اپنے رد عمل کا اظہار کرتا ہے، اس کی خصوصیت البتہ یہ ہے کہ وہ نہ صرف احساساتی اور جبلی طور پر ہی اپنے رد عمل کو انگیخت کرتا ہے بلکہ عقلی یا فکری طور پر بھی متحرک ہو کر گہری یا پیچیدہ سوچوں میں گھر جاتا ہے، یہ ممکن ہے کہ انسان کے مقابلے میں دیگر مخلوقات ارضی میں سے بعض کا رد عمل زیادہ تیز اور جارحانہ ہو، لیکن نطق کی محرومی یا آواز و اشارہ کی مطلوبہ عمل آوری کے فقدان سے وہ اسے نتیجہ خیز اور نمایاں نہیں بنا سکتے، اس کے علاوہ ان کے رد عمل کی نوعیت ان کی دماغی ساخت کی محدودیت کی بنا پر زیادہ تر طبیعی یا

جسمانی ہی ہو سکتی ہے، ذہنی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ گرد و پیش کے مسایل یا کائناتی مسایل کو اپنی پہنچ سے باہر دیکھ کر وہ ان کے بارے میں کسی قسم کے رد عمل کی ترسیلیت نہیں کرتے، ان کے برعکس انسان شعور کی ایک ارفع سطح پر تکلم کے وصفِ ذاتی کی عمل آوری سے واضح طور پر اپنے محسوسات و تاملات کو معرض اظہار میں لاتا ہے، اور زبان کو وسیلہ ء اظہار بناتا ہے۔

O

کائنات کی اصل اور اس کے آغاز و انجام کے بارے میں تدبر و تفکر کرتے ہوئے انسان کا ذہن فوری طور پر اسکے دو مظاہر کی جانب منعطف ہوتا ہے، ایک یہ کہ کائنات مسلسل ارتقاء کے عمل سے گزر رہی ہے، جدید سائنسی تحقیق سے اس امر کی توثیق ہوتی ہے کہ کائنات کا ارتقائی سفر جاری ہے، دوسرے، کائنات فطری اظہاریت اور مسلسل تغیر پذیری کے نتیجے میں نت نئے اور رنگارنگ جلوؤں اور صورتوں میں ظاہر ہونے کے میلان کی پابندی کرتی ہے اس کے مظاہر اور جلوؤں کی بے پناہ کثرت، تغیر اور بوقلمونی نہ صرف انسان کی عقل و فکر کو چکرا دیتی ہے بلکہ اسکی قوت مشاہدہ کی محدودیت کو بھی بے نقاب کرتی ہے۔ ماہرین فلکیات کا یہ انکشاف کتنا حیرت انگیز ہے کہ خلا میں ان گنت ستاروں اور سیاروں کی رفتار وقت کے ساتھ نابود ہونے کے ساتھ ساتھ بے شمار ستارے اور سیارے معرض وجود میں آتے ہیں، خود زمین، جو انسان کے

قدموں کے نیچے ہے اور براہ راست اسکے مشاہدے کی زد میں ہے، جس طرح نے اندورنی اپج سے خاک سے گوناگوں صورتوں کی نمود کرتی ہے، انسان کو حیرت زدہ کرنے کے لئے کافی ہے۔

یہ دو کائناتی مظاہر براہ راست انسانی مشاہدے کے زد میں ہیں اور برابر اسے فکر و تامل کی دعوت دیتے ہیں، انسان جاننا چاہتا ہے کہ اس کے سامنے عالم ہست وبُود میں یہ سب کیا ہو رہا ہے؟ ظاہر ہے یہ ''ہنگامہ'' اس کے ذہن کو متحرک رکھتا ہے اور اسکی سوچ کو مہمیز کرتا ہے، نتیجے کے طور پر وہ اپنے فہم و ادراک کو مختلف علوم کی صورت میں مرتب کرتا ہے اور یہ عمل برابر جاری ہے۔ چنانچہ سائنس کے مختلف شعبوں مثلاً طبیعات، فلکیات، اور نجوم کے علاوہ علوم انسانیہ میں فلسفہ، تصوف، مذہب، بشریات اور ادب وغیرہ بھی کائناتی حقائق کو اپنی گرفت میں لینے کے لئے لگاتار سعی و تلاش سے کام لیتے ہیں۔ کائناتی حقائق کا سامنا کرنے سے انسان کے فکری رویوں کے خلق ہونے کے ساتھ ساتھ ان حقائق کے بارے میں اس کے تاریخی، جمالیاتی، اور نفسیاتی عوامل کی تلاش و تعین ممکن ہو جاتی ہے، اس ضمن میں ذرا سا غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کائناتی حقائق (جن میں اس کا وجود بھی شامل ہے) انسان کی تمام تر ذہنی، فکری، تخلیقی اور روحانی سرگرمیوں کا منبع و مخرج ہونے کا درجہ حاصل کرتے ہیں۔ انسان کی کھلی آنکھوں کے سامنے شب و روز کا جو حیران کن اور فکر انگیز تماشا ہوتا ہے وہ اسے ذہنی طور پر متحرک رکھتا ہے، یہ نہ ہوتا تو وہ شاید محض ایک جبلی اور انفعالی وجود ہی ہو کے رہتا، اور حیوانوں سے الگ اپنی شناخت نہ کرپاتا۔

انسان کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ وہ عہد قدیم میں ہوش سنبھالنے کے زمانے سے لمحہ حاضر تک حیات و کائنات کے اسرار کے اندر جھانکنے کی

کوشش کرتا رہا ہے اور پھر اپنے طویل تاریخی سفر میں حقیقت کے ادراک کیلئے علم ودانش اور فکر وآگہی کے تمام تر امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کرتا رہا ہے، انسان کی اس ذہنی تگ و تاز کی ایک مخصوص صورت کی نشاندہی فن کے عمل میں کی جاسکتی ہے، فن بُنیادی طور پر دیگر شعبہ ہائے فکر یعنی فلسفہ، مذہب اور سائنس کی مانند ہی معاشرے اور کائنات کے مسایل سے نبرد آزما ہونے کیلئے انسان کی گہری اور خود مرتکز دانش وآگہی کے اظہار کی تخلیقی صورت ہے۔

زندگی در جستجو پوشیدہ است
اصل اودر آرزو پوشیدہ است

مغرب میں صدیوں تک حقیقت کے ادراک کے لئے ذہن انسانی کے فرضی بُھول بُھلّیوں میں بھٹکنے کے بعد احیائے علوم کے بعد سترھویں صدی میں فرانسس بیکن (۱۶۲۶۔۱۵۶۱) نے باضابطہ طور پر عقلی اور سائنسی طرز فکر سے استفادہ کرنے کی شروعات کی۔ یہ حقیقت شناسی کے لئے صدیوں تک مفروضات اور قیاسات پر تکیہ کرنے کے بعد باقاعدگی سے تحقیق اور استدلالیت کی بُنیادوں کے تلاشنے کے عمل کا آغاز تھا۔ اسی صدی میں (۱۶۴۲۔۱۵۶۴) گلیلیو نے دریافت کیا کہ زمین ساکن نہیں بلکہ سورج کے گرد گھومتی ہے، اس سے زمین کی مرکزیت کے صدیوں پرانے تصور کا انہدام ہوا اور انسان کو کائناتی سیاق میں اپنی حیثیت کا از سر نو جائزہ لینے کی ضرورت پیش آئی، چناچہ زمین، خورشید وماہ، اجرام فلکی اور خود انسان کے بارے میں جو مفروضات رائج تھے، وہ ریت کی دیوار ثابت ہوئے۔

اٹھارویں صدی میں نیوٹن (۱۷۲۷۔۱۶۴۲) نے سب سے پہلے دریافت کیا کہ کائنات ایسے طبیعی قوانین کی پابند ہے جو تغیر ناآشنا ہیں، یہاں تک کہ سیارگاں بھی، جو مدام حرکت میں ہیں، اپنے مخصوص و متین قواعد کی پابندی

کرتے ہیں، اس ضمن میں کشش ثقل کا قانون دریافت کر کے نیوٹن نے نظام کائنات کے ضابطہ بند تفاعل کی تفہیم کا راستہ کھول دیا۔ کائنات کو طبیعی قوانین کا پابند قرار دینے سے اس کے بارے میں استدلالی طرز فکر کو تقویت ملی اور اس کی ابتدا اور انجام کے بارے میں غور و فکر کے نئے امکانات کی شناخت ہونے لگی۔ انیسویں صدی میں سائنسی فکر کی پیش رفت کے نتیجے میں طبیعی قوانین کی بالادستی اور کارگزاری کے بارے میں علم کو مذید فروغ ملا اور مادی دنیا کے موجودات اور اشیاء کے تجزیاتی مطالعے کے میلان نے قبولیت کا درجہ حاصل کیا، اس سے استخراج نتائج کے سائنسی عمل میں منطقی اور عقلی طریق کار کی معنویت اور اہمیت فزوں تر ہو گئی۔

اس صدی میں سائنسی فکر کی پیش رفت کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ دو مشہور سائنس دانوں یعنی کومٹے (۱۷۰۸۔۱۸۵۷) اور ڈارون (۱۸۰۹۔۱۸۸۲) نے حقیقت کے سائنسی طریقہ تفتیش کے لئے ایک مستحکم اساس فراہم کی۔ کومٹے نے اپنے سائنسی طریق کار کی مطلوبہ بارآوری کے لئے اسے ٹھوس عقلی، مشاہداتی اور اثباتی عمل سے منسوب کیا، ڈارون نے روئے زمین پر نوع انسان (specie) کی نمود اور ارتقاء کی سائنسی توجیہ کیلئے ٹھوس عقلی بُنیاد فراہم کی، اس نے نظریہ ارتقاء کی رو سے انسان کی زمینی اور حیوانی اصل کی توثیق کی، نتیجتاً انسان کی اشرف المخلوقیت کا تصور معرض بحث میں آگیا، انسان کی اشرف المخلوقیت کا تصور نظریہ ارتقاء سے پہلے ہی معرض سوال میں آگیا تھا، یہ بات تسلیم کی گئی تھی کہ انسان جسمانی خصائص، حد بندیوں اور ضروریات کے حوالے سے حیوانوں سے الگ نہیں، خود مذہب بھی انسان کی جسمانی حیثیت یعنی اس کے نفس امارہ کا منکر نہ تھا لیکن جہاں تک انسان کی اشرف المخلوقیت کو معرض سوال میں لانے کا تعلق ہے، تو ڈارون سے اختلاف کرتے

ہوئے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ حیوانی نوع سے رشتگی کے باوجود انسان کے ذہنی اور روحانی اوصاف و کمالات اسکی اشرف المخلوقیت کی ٹھوس شہادت فراہم کرتے ہیں، انسان جسمانی اور جمالیاتی تہذیب و تطہیر کے علاوہ اپنی غیر معمولی تخلیقی ذہانت کی عمل آوری کی بدولت نہ صرف دیگر مخلوقات سے متمائز ہے، بلکہ ان پر فضیلت اور تفوق بھی رکھتا ہے، یہ تو بہر حال ایک جملہ معترضہ تھا۔ حاصل کلام یہ ہے کہ مرور زمانہ کے ساتھ ساتھ نباتاتی اور حیوانی زندگی کی طرح نوع انسانی بھی ارتقاء کی پابند رہی ہے۔ یہ کثافت سے جلوہ پیدا کرتی رہی ہے، اور شکلیں بدلتی ہے۔ کلاسیکی طبیعات نے صدیوں تک کائنات کے ٹھوس مادے سے عبارت ہونے کے تصور پر اصرار کیا، اور اسکو (کائنات) انسان کے مشاہدے اور حسیاتی آگہی (sense perception) کے توسط سے قابل فہم قرار دیا، اور قابل تصدیق بھی، تاہم جب اس سے برق جیسے توانائی کے مظہر کی کوئی مادی توجیہ نہ ہو سکی تو اس کے طریق کار کے صحیح پن کے بارے میں شکوک نے جنم لیا، اور یہ اعتراف کیا جانے لگا کہ طبیعی قوانین کی عمل آوری کی دریافت خارجی مادے کی ماہیت کے بارے میں محض جزوی علم تک محدود ہے، اور یہ اس کے کلی علم پر حاوی نہیں، تاہم موجودہ صدی میں آئنسٹائن (۱۸۷۹۔۱۹۵۵) کے نظریہ اضافیت اور کوانٹم فزکس کی نئی دریافتوں نے مادے کی نئی توجیہات کیں، ان کی رو سے خارجی حقیقت ٹھوس، اٹل اور قطعی نہیں، بلکہ متحرک، اضافی اور متغیر ہے۔ آئنسٹائن نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ کائنات حرکت کی پابند تو ہے، لیکن کوئی حرکت قطعی نہیں، ناظر اور معروض میں اضافیت کا نظریہ کارفرما رہتا ہے، لہذا ہر چیز اپنی رو میں ہے اور ساکت و ساکن نہیں، اس لئے بقول ہیزن برگ ''تحقیق کی واحد اساس ہے غیر یقینیت کا اصول'' چنانچہ اس اصول کی رو سے حقیقت کے حوالے سے تشکیک در تشکیک کی

حالت پیدا ہونا یقینی ہے۔

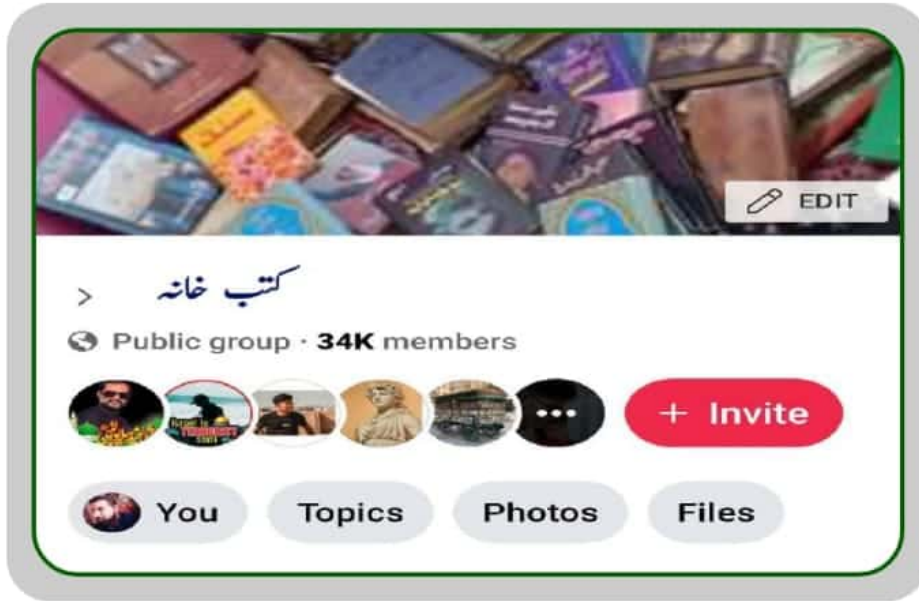
موجودہ صدی کی، بہر کیف، ایک معرکتہ آرا سائنسی دریافت یہ قرار دی جاتی ہے کہ کوئی خارجی مظہر یا شے خود مکتفی یا آزاد نہیں، بلکہ دیگر مظاہر یا اشیاء سے باہمی رشتوں کے ایک نظام سے منسلک ہے، اس لئے جز کی تفہیم الگ سے نہیں بلکہ کل کے حوالے سے ہی ممکن ہے، برق مادے کی اکائی نہیں بلکہ کلی توانائی کا ایک جز ہے جو ایک خالص مظہر ہے اور متغیر ہے، جدید فزیکس کی رو سے کائنات ایٹم اور انرجی سے عبارت ہے، ایٹم جیسا خورد بینی ذرہ بھی اپنے باریک ترین اجزاء، جو اس کے اجزائے باہمی ہیں، کا مجموعہ ہے، گویا خارجی اشیاء اپنی گہرائیوں میں رشتہ در رشتہ ہیں، اور رشتوں کے جال کی مانند پھیلی ہوئی ہیں۔ لہذا، ہر شے دیگر اشیاء سے اور پھر کلی مادے سے منسلک ہے جو مسلسل طور پر تحرک پذیر بھی ہے اور تقلیب پذیر بھی، اس نظریے نے نہ صرف سائنسی علم کو انقلاب سے آشنا کیا، بلکہ علوم انسانیہ یعنی لسانیات، ثقافت، بشریات اور ادبیات کی نئی توجیحات و تصریحات کے امکان کو بھی روشن کیا ہے۔

پس، سائنس مختلف ادوار میں تحقیق و تلاش کے عمل کو جاری رکھتے ہوئے حقیقت کو دائرہ ادراک میں لانے کے جتن کرتی رہی ہے اور اس نے تجزیاتی اور استقرائی عمل سے حقیقت کے بعض مخفی گوشوں کو اجاگر کرنے کی وثوق انگیز سعی کی ہے اور بعض جزوی حقیقتوں تک رسائی بھی حاصل کی ہے، تاہم یہ امر واقعہ ہے کہ حقیقت ازلی اپنی کلیت کی صورت میں آج بھی پہلے ہی کی طرح انسان کے حیطہ ادراک میں آنے سے گریزاں ہے اور سائنس کی گرفت میں آنے سے قطعی محترز ہے۔ کسی مشہور سائنس دان کا یہ مقولہ اس ضمن میں خاصا معنی خیز ہے کہ روئے زمین کے تمام سمندروں کے ساحلوں پر بچھی ہوئی ریت میں سے سائنس ریت کے ایک ذرے کے برابر بھی حقیقت کے علم و

ادراک پر حاوی نہیں ہوئی ہے۔ بہر حال سائنس کی نارسائی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں، غالباً اسی کی بنا پر ادبی فکر سائنس کی طرف راجع ہونے پر اپنے آپ کو آمادہ نہیں کر سکی ہے۔ مزید، ادب کے لئے ادراک حقیقت کے سائنسی طریق کار کی معنویت بھی مشتبہ رہی ہے، اس لئے کہ سائنس خالص عقلیت اور معروضیت پر تکیہ کرتی ہے، جبکہ اس کے متوازی ادب وجدان اور احساس کے ایک جداگانہ مسلک کا انتخاب کرتا رہا ہے۔ عقلیت اور معروضیت دونوں بدیہی طور پر انسانی شخصیت کی کلیت کے بجائے اس کے یک رخے پن کی غمازی کرتی ہیں۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے یہ بُنیادی طور پر شخصیت کی کلیت کی بازآفرینی کو اپنا مطمح نظر بناتا ہے، وہ عقلیت کے ساتھ وجدان کو بھی شخصیت کا اہم ترین جز قرار دیتا ہے اور حقیقت کے ادراک میں رواں و خرد کی باہم آمیختگی کی کلیدی حیثیت کو تسلیم کرتا ہے۔ ادب اپنے طور پر یعنی وجدانی طور پر سائنسی انکشافات مثلاً (۱) کائنات میں طبیعی قوانین کی عملداری اور (۲) کائنات کے بَرقی ارتعاشات کا مجموعہ ہونے پر تفکر کرتا ہے، اور اپنے طور پر جو نتائج اخذ کرتا ہے وہ سائنسی مشاہدات سے مطابقت نہیں رکھتے، ادب اولاً کائنات کے ادراک میں طبیعی قوانین کی بالادستی کے تصور کو اپنے اوپر حاوی ہونے دینے کے بجائے مکمل اور غیر مشروط فکری آزادی کا موئید ہے، اور دوئماً، خارجی حقیقت کے ٹھوس پن کی تکذیب کرتے ہوئے اس کی التباسی نوعیت پر اصرار کرتا ہے اور اس کے مقابلے میں ایک تمامتر فرضی دنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ ان بُنیادی تصورات کا بیان سائنسی علم کے معرض وجود میں آنے سے قبل ہی اپنی ابتدائی صورتوں میں قدیم ادوار میں اساطیر اور لوک ادب میں بھی ملتا ہے۔ اس لئے ضمناً یہ کہنا درست ہوگا کہ سائنس جن کائناتی حقایق کو تجزیاتی مطالعے کی زد میں لاچکی ہے، ادب ان کا وجدانی ادراک اور ان کی تخیلی پیش

پیشِ خدمت ہے "کتب خانہ" گروپ
کی طرف سے ایک اور کتاب

پیشِ نظر کتاب فیس بک گروپ "کتب خانہ" میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔ گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

عقابی : +923055198538

محمد اطہر اقبال : +923340004895

محمد قاسم : +971543824582

میاں شاہد عمران : +923478784098

میر ظہیر عباس روستمانی : +923072128068

کش دور قدیم ہی سے کرتا رہا ہے۔

فلسفہ خاص طور پر گزشتہ ادوار سے ماورائی حقائق کی تفہیم و توجیہ کے لئے کوشاں رہا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے یہ محض خیال آرائیوں پر قانع نہیں رہا ہے بلکہ اپنے تصورات کی تشکیل میں بعض سائنسی نظریات سے بھی اخذ و استفادہ کرتا رہا ہے۔ سترھویں صدی میں ڈیکارٹ (۱۶۵۰-۱۵۹۶) نے فلسفیانہ نقطۂ نظر کی تشکیل میں صاف طور پر سائنسی اور عقلی طریق کار سے مدد لینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک ذہن خارجی حقیقت سے متصادم ہونے کے نتیجے میں حاصل کئے گئے حسی ارتسامات سے، جو خیالات کو خلق کرنے کا باعث بنتے ہیں خارجی حقیقت کا علم حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کے مقولے ''میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں'' سے کائنات میں انسانی ذہن کی کارآگہی اور تحرک کو اعتباریت کا درجہ عطا کرنے کی سعی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲) نے حقیقت کے عقلی تجزیے کو اہمیت دی، ساتھ ہی اس نے مشاہداتی اور حسی علم کی اثر انگیزی اور عملداری کو تسلیم کیا ہے۔ ان دونوں کے برعکس برکلے (۱۷۵۳-۱۶۸۵) نے کائنات کے علم کو مشاہدے اور ہیوم (۷۶-۱۷۱۱) نے تجربے کا مرہون قرار دیا، اور اس طرح سے ان دونوں نے ذہن کی کارگزاری کے سائنسی نظریے سے انکار کیا۔ کانٹ نے (۱۸۰۴-۱۷۲۴) نمایاں طور پر ذہن انسانی کی فعالیت کے تصور کی وکالت کی۔ اس کے خیال میں کائنات کے مشاہدے اور تجربے سے ذہن انسانی خیالات کو خلق کرنے پر قادر ہو جاتا ہے اور خیالات ہی علم کا وسیلہ بنتے ہیں۔ یہ خیالات عقلی نہیں بلکہ احساسی ہوتے ہیں۔ شوپنہار (۱۸۰۰-۱۷۸۸) نے خیال یا حقیقت کے باطن میں ''خواہش'' کی موجودگی کی نشاندہی کی، اس کے خیال میں حقیقت کی مانند ذہن انسانی بھی خواہش ہی کا ایک اظہار ہے۔ یہ خواہش ہی ہے جو

انسان کے خیالات کو جنم دینے کے ساتھ ساتھ اسے زندہ رہنے کا جذبہ بھی عطا کرتی ہے۔ خواہش سے آگے کی چیز آگہی ہے جو نہ صرف خواہش سے بَرتر ہے بلکہ خواہش پر حاوی ہو کر انسان کو حیوان سے ممتاز و ممیز کرتی ہے۔ نطشہ (۱۸۴۴۔۱۹۰۰) کے نزدیک انسان اپنی خلقی قوت کی بنا پر فطرت پر فوقیت رکھتا ہے، اور فوق البشر بننے کی صلاحیت سے متصف ہے، انسان بے پناہ قوت کا مرکز ہے، یہ قوت جبلت کی پیدا کردہ ہے اور جبلت اپنی مقلب شکل میں عقل کل سے مماثلت پیدا کرتی ہے۔

موجودہ صدی میں برگساں (۱۸۵۹۔۱۹۴۱) نے ۱۹۰۷ میں Creative Evolution کا نظریہ پیش کیا۔ اسکی رو سے وقت کو روز و شب کے پیمانے سے ناپنے کے روایتی تصور کے بجائے مرور زماں (Duration) سے تعبیر کیا گیا، جو ماضی اور حال دونوں کو اپنے اندر ضم کر کے مستقبل کی جانب رواں ہے، برگساں کے نزدیک وقت مکاں (space) سے الگ ہے، وقت مکاں کے بَرعکس ایک لامکانی حقیقت ہے، جو ازلی و ابدی ہے، اور اپنی بے کراں وسعت اور قوت کی بنا پر خالق مطلق کی حیثیت اختیار کرتا ہے۔

فلسفہ نے بہر کیف حقیقت کے ادراک کے لئے دو بُنیادی نکات پر روز دیا ہے:

(۱) حقیقت کا ذہنی ادراک،

(۲) حقیقت کا احساسی ادراک

مذید برآں انسان کی جبلی قوتوں کے زائیدہ و پرداختہ عقلی ادراک کو بھی اہم نکتے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ فلسفے کے یہ سارے نکات تلاش حقیقت کے ضمن میں سائنس کے مقابلے میں انسانی شخصیت کے حوالے سے ایک وسیع تر اور

امکان خیز دائرہ عمل پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ جہاں ادب اور سائنس کے راستے متوازی خطوط کے مماثل ہیں وہاں ادب اور فلسفہ منزل شناسی کے امکانات کی کھوج میں اپنے الگ الگ دائرہ عمل کا تعین کرتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے توافق و تطابق کے بعض پہلو رکھتے ہیں۔ ادب، فلسفے ہی کی طرح، حقیقت شناسی کیلیے ذہنی، احساسی اور جبلی قوتوں سے کام لینے کے لئے امتزاجی میلان کی غمازی کرتا ہے، یہ بالخصوص ان حسی ارتسامات سے واسطہ رکھتا ہے، جو حقیقت سے دوچار ہونے پر ذہن پر مرتسم ہو جاتے ہیں اور خیالات کو خلق کر کے حقیقت سے تصادم کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ کانٹ نے بھی ذہن انسانی کی فعالیت پر ہی زور دیا ہے اور احساسی وسیلے سے اخذ کردہ خیالات کو حقیقت کے علم کا وسیلہ قرار دیا ہے۔ نطشہ کا فوق البشر کا تصور اساسی طور پر انسانی جبلت سے ہی پیوستہ ہے۔ اس کے خیال میں یہ جبلت ہی ہے جو انسان کی غیر معمولی قوتوں کا منبع و مخرج ہے اور یہی عقلی ادراکیت میں مبدل ہو جاتی ہے۔ ادب کی تخلیق میں بھی انسانی جبلت کی غیر معمولی کارفرمائی ناقابل تردید ہے۔ فرائڈ نے اس نظریہ کی بھرپور وضاحتیں کی ہیں، اس کا خیال ہے کہ یہ جبلت ہی ہے جو انسانی قویٰ کو بشمول عقلیت متحرک کرتی ہے اور آگہی کے در واکرتی ہے۔ موجودہ صدی میں برگساں کا تصور زماں یا آئنسٹائن (۱۹۵۵۔ ۱۸۷۹) کا نظریہ اضافیت (۱۹۰۵) بھی ایک ایسی سائنسی دریافت ہے جو حقیقت کی تفہیم کے لئے ایک اہم قدم کا درجہ رکھتی ہے اور ساتھ ہی یہ حقیقت کی تفہیمیت میں ادب کے اختیار کردہ موقف سے بھی مماثل ہے۔

اسلامی مفکرین کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے مختلف تاریخی ادوار میں زمان و مکان کے اسرار کی نقاب کشائی کرنے کے لئے وہبی فکر سے کام لیا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے سائنسی استدلالیت سے قطعی

روگردانی کی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے ایسے عقلی تصورات سے بھی کام لیا ہے جو حیرت انگیز طور پر، موجودہ دور میں سائنسی دریافتوں کیلئے پیش خیمہ کا رتبہ رکھتے ہیں، پس یہ کہا جا سکتا ہے کہ اسلامی فلسفے میں حقیقت کی توجیہ دونوں طریقوں یعنی وہبی اور سائنسی طریقوں سے کی جاتی رہی ہے۔ معتزلین میں نظام نے اس وہبی خیال کا اظہار کیا کہ کائنات 'کن' کے لفظ کی تعبیر ہے یعنی کائنات خالق حقیقی کے منشا کی عملی تعبیر ہے، معمر کا خیال ہے کہ خدا نے جوہر یا مادہ پیدا کیا جس میں مشیت ایزدی سے حادثات کی شمولیت واقع ہو گئی، اور مادہ متغیر ہو کر قوت کا تخلیقی سرچشمہ بن گیا، اور اس سے علیحدگی اختیار کرنے والی چیزیں ''آزاد قوت ارادی'' سے متصف ہو گئیں، یہ وہ تصورات ہیں، جنکی تشکیل میں بعد ازاں سائنس نے بھی تحقیق و تجزیہ کی مدد سے حصہ لیا۔ اس کے بعد آنے والے مفکرین اشاعرہ اور الماتریدی نے بھی خارجی حقیقت پر غور و فکر کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ خدا ایک آزاد قوت ہے جو مادے کے مظاہر سے مشروط نہیں، رہی حقیقت سو امر الٰہی سے معرض وجود میں آگئی ہے۔ الماتریدی نے بھی اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ خدا وقت اور مقام سے ماورا ہے۔ اشاعرہ کا فلسفیانہ نکتہ (جو جدید سائنسی دریافت پر بھی حاوی ہے) یہ ہے کہ کائنات جواہر یعنی لاتعداد چھوٹے ذروں (جو ماورائے تجزیہ ہیں) کی آمیزش سے بنی ہے، اور ہر لحظہ نئے جواہر کی تخلیق میں مصروف ہے، جو اسکی توسیع کو ممکن بناتی ہیں۔ یہ نظریہ اقبال کے صدائے کن فیکون کے تواتر کے نظریہ سے مماثل ہے، جسکی سائنسی اساس تسلیم شدہ ہے۔ عراقی کا نظریہ یہ ہے کہ زماں کی ایک شکل وہ ہے، جو ماضی، حال اور مستقبل میں منقسم ہے، اور اسکی دوسری شکل تفسیر اور تقسیم سے ماورا ہے اور آغاز و انجام سے بے خبر، ظاہر ہے یہ نظریہ جدید طبیعاتی دریافت پر پورے طور پر منطبق ہوتا ہے، الغزالی مادہ اور روح کو

الگ الگ خیال کرتا ہے، اور ان سے ماورا ایک ازلی حقیقت کو تسلیم کرتا ہے۔ فارابی بھی خدا کو روح کی خالص ترین شکل قرار دیتا ہے، بعد میں ابن سینا نے بھی روح اور حقیقت کو الگ الگ قرار دیا ہے۔ ابن رشد کے خیال میں حقیقت ازلی وابدی ہے، یہ حرکت پذیر ہے، اور ایک عظیم محرک اسکی اصل ہے۔

حیات، کائنات اور خالق اکبر کے چکرا دینے والے مسائل سے نمٹنے کے لئے مذہب اور تصوف نے بھی تلاش و جستجو کے عمل کو جاری رکھا ہے، مذہب ایک خالق کل، جو قادر مطلق ہے، کے عقیدے کا علمبردار ہے، خدا نے چاہا کہ میں پہچانا جاؤں، سو اس نے حیات و کائنات کو خلق کیا، تصوف کی رو سے بھی حیات و کائنات کے پس پردہ ایک خالق کل کارفرما ہے، اور خالق کل کے دیدار کا متمنی یعنی صوفی اپنے وجود کی مادی صورت میں ہونے کی بنا پر اس سے مفارقت پر مجبور ہے، اس لئے وہ جہد باطنی سے کام لے کر نفی ذات کے مراحل کو طے کر کے فنافی اللہ ہو جاتا ہے، صوفی کے لئے اپنی ذات ہی عرفان کے نقطہء آغاز کا درجہ رکھتی ہے، اور وہ یہیں سے راہ سلوک کے سفر کی ابتدا کرتا ہے اور عقل کی منزلوں سے گزرتے ہوئے عشق کو رہنما بناتا ہے اور بالآخر اصل حقیقت سے واصل ہو جاتا ہے، یہ عمل وہبی طور پر ہی ممکن ہے۔ متصوفانہ نظریے کے مطابق خدا کا وجود ازلی ہے اور مادی حقیقت اس کا عکس یا پرتو ہے، جو پابند فنا ہے، صوفیا میں بایزید بسطامی، منصور حلاج، شمس تبریز، ابن العربی، الغزالی اور مولانا رومی متصوفانہ فکر کے موئیدین ہیں۔ انہوں نے تصوف کے دو اہم نظریے پیش کئے، جو وحدت الوجود اور وحدت الشہود سے موسوم کئے جاتے ہیں، اول الذکر نظریہ چھٹی صدی ہجری میں ابن عربی سے منسوب ہے۔ اسکی رو سے صوفی جذب و سلوک کی منزلوں سے گزر کر بالآخر بقا باللہ کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ موخر الذکر نظریہ شیخ احمد سرہندی (مجدد الف ثانی)

کی عطا ہے، اسکی رو سے کائنات کے مظاہر و موجودات اندرونی جوش حیات کے تحت اپنا وجود منواتے ہیں، اور انسان، جو جملہ مخلوقات میں ممتاز اور افضل ہے، خودی یا انانیت کے غیر معمولی جذبے کی بنا پر اپنے علٰحدہ وجود کے اثبات پر اصرار کرتا ہے، اس نظریہ کے مطابق وہ اصل جوہر یعنی ذات باری کا ہی حصہ ہے۔ ولی، میر، درد اور غالب وحدت الوجود کے نظریے کے موئید ہیں جبکہ اقبال نے وحدت الشہود کے نظریے کی وکالت کی ہے۔ اقبال انسان کی باطنی شخصیت میں تخلیقی سرجوش کی بنا پر اسکی افضلیت اور تفرد کو تسلیم کرتے ہیں، صوفیانہ فکر کی رو سے عرفان اور تعقل کے درمیان حد فاصل ہے، تعقل حقیقت کو اجزاء میں تقسیم کرنے کا تجزیاتی عمل ہے جبکہ عرفان حقیقت کے کلی وجود کا لازمی ادراک ہے۔

O

زمانہ قدیم سے، جیسا کہ سطور بالا سے واضح ہوا، مختلف شعبہ ہائے فکر کائناتی مسایل سے نمٹنے کے لئے لگاتار سعی و تلاش سے کام لیتے رہے ہیں، ہر شعبہ فکر کے موئیدین سچائی کی تلاش میں منہمک رہے ہیں اور ان سب کی تلاش کا نقطہء ارتکاز وہ بُنیادی حقیقت ہے، جو حیطہء ادراک میں آنے سے گریز کرتی ہے اور جو مروجہ نظام عقاید کے تضادات کو نمایاں کرتی ہے۔ ادب بھی ایک اہم شعبہء فکر کے طور پر اپنے دائرے میں رہ کر کائنات کے اسرار کی

تفہیم کے لئے تدبر و تعمل کرتا رہا ہے۔ فنکار کے لئے ہر زمانے میں حیات و کائنات کے کئی مسایل مثلاً پیدائش، خلا، مکان، عشق، زوال، جبلت، جمالیات، فطرت، عدمیت اور موت توجہ کا مرکز رہے ہیں اور وہ ان کی ماہیت کی تفہیم کے لئے کوشاں رہا ہے۔ عمومی نقطہء نظر سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ تکوین کائنات اور ظہور حیات کے بارے میں مختلف شعبہ ہائے فکر کی فراہم کردہ آگہی نے بعض نتائج تک رسائی حاصل کرنے کی طرف رہنمائی ضرور کی ہے، تاہم کتنے ہی مسائل اب بھی ایسے ہیں جو انسان کی سرحد ادراک سے پرے ہیں، سب سے بڑا چکرا دینے والا اور دہشت انگیز مسئلہ زماں کا ہے، زماں اپنی ہیبت ناکی سے اس وقت انسانی ذہن میں رعشہ پیدا کرتا ہے جب زماں ایک عدیم النظیر متحرک، استمراری اور نظر نہ آنے والی قوت کے طور پر ازل سے خلائے بسیط میں اپنی موجودگی اور بہاؤ کا احساس دلاتا ہے۔

مذہبی اور سائنسی عقیدے کے مطابق ظہور حق کے عمل میں ایک لمحہ ایسا بھی آیا، جب خالق کائنات کے اذن سے زماں (جو پہلے سے موجود تھا) کے بطن سے انسانی مشاہدے اور عقلیت کی زد میں آنے والے مکاں (space) کی تخلیق ہوئی اور حیاتی کائنات کی شکل میں نمودار ہوا۔ سائنسی تجزیے کی رو سے مکان وقت کی مانند ازلی اور ابدی نہیں بلکہ ایک نقطہء آغاز رکھتا ہے اور انجام کا پابند ہے۔ یہ سائنسی نقطہء نظر کے مطابق انرجی کے اس گولے کے پھٹنے کے نتیجے میں شکل پذیری کے عمل سے گزر رہا ہے جو زماں و مکاں دونوں پر مستولی تھا، اور جس کے پھٹنے سے اس کے آتشیں اجزاء لاتعداد ستاروں اور سیاروں کی صورت میں تیزی سے پھیلتے اور بکھرتے رہے اور یہ آج بھی پھیلنے اور بکھرنے کے عمل کے پابند ہیں۔ اپنے پھیلاؤ اور بکھراؤ کی تندہی میں یہ اپنی حرارت کو تدریجاً کھو رہے ہیں، یہاں تک کہ بعض اجزائے آفرینش اپنی ساری تپش سے

محروم ہو کر منجمد برف زاروں میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ سائنس دانوں کے خیال میں اس مہیب کائناتی عمل کے زیر اثر ایک ایسے وقت کے آنے کے امکان کو رد نہیں کیا جا سکتا، جب سارے اجزاء کی حرارت ختم ہو جائے گی اور توسیع پذیرانہ طبیعاتی عمل مفلوج ہو کر رہ جائے گا، اس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ موجودات کائنات کے ساتھ ہی زندگی کے سارے آثار معدوم ہو جائیں گے۔ اس سائنسی مفروضے کا یہ جواز پیش کیا جاتا ہے کہ مادی کائنات زماں کی طرح ازلی نہیں، بلکہ کہیں وقت کے بیچ میں وجود آرا ہو گئی ہے، اگر کائنات بصورت موجودہ لازمانی طور پر زماں کے ساتھ ہی وجود پذیر ہو گئی ہوتی، اور یہ رفتار وقت کے ساتھ اپنی حرارت سے محروم ہونے کے تدریجی عمل کو جاری رکھتی، جیسا کہ وہ پوری باقاعدگی سے جاری رکھے ہوئے ہے، تو وہ بہت پہلے کلی طور پر یخ برفستان بن گئی ہوتی، جب کہ ابھی تک ایسا نہیں ہوا ہے، اس لئے جیمز جینز نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ

"there must have been what we may describe as a 'creation' at a time, not infinitely remote"

جدید عہد میں سائنسی تحقیقات نے کائنات کے بارے میں مزید حیرت انگیز انکشافات کئے ہیں، ماہرین فلکیات کے مطابق کائنات پورے تسلسل کے ساتھ توسیع کاری کے ایک ہوشربا عمل میں مصروف ہے، اسکی کہکشائیں اور اجرام فلکی ایک دوسرے سے بے پناہ رفتار سے بھاگ رہے ہیں، یہ مشاہدات سائنسی مشاہداتی عمل کی اساس رکھتے ہیں۔ سائنسی اندازے کے مطابق پانچ بلین سال قبل کائنات کا آغاز ہوا ہے۔ یہ نظریہ Big Bang Theory سے موسوم کیا جاتا ہے، اس کے مطابق کائنات زماں (جو قیدِ وقت سے ماوراء ہے)

کے بطن سے خلق ہوئی ہے، اور مسلسل رفتار اور تقلیب کے عمل سے گزر رہی ہے۔ فلکیات کے مطابق آسمان پر جو ستارے نظر آتے ہیں، وہ لاتعداد ہیں، ان بظاہر چھوٹے چھوٹے نظر آنے والے ستاروں میں اتنے بڑے ستارے بھی ہیں، جو ہزاروں کیا بلکہ کروڑوں زمینوں کو بھی اندر سمو سکتے ہیں، کائنات میں کروڑوں کہکشائیں، سحابیے، سورج اور سیارے شاخ در شاخ متحرک ہیں، زمین سورج کے گرد گھومتی ہے، لیکن سورج خود سیاروں کے ساتھ گردش میں ہے۔ اسی طرح بے شمار ستارے کہکشاؤں میں گھومتے ہیں، اور خود کہکشائیں بھی مستقل طور پر حرکت میں ہیں، ستاروں اور سیاروں کا یہ پر جلال اور ہیبت ناک کائناتی رقص اتنی تیزی، تواتر اور شدت سے جاری ہے کہ اسے دائرۂ ادراک میں لانا قطعی ناممکن ہے، اور پھر اتنی تیزی سے یہ لاتعداد نظام ہائے شمسی مختلف اطراف و جوانب میں پھیل رہے ہیں کہ ان کی کوئی حد و نہایت متصور نہیں کی جاسکتی، اور اب یہ حیرت انگیز انکشاف بھی ہوا ہے کہ کائنات فی نفسہ زماں کی ہی طرح لانہاتیت پر حاوی ہے۔ وائٹ ہیڈ کے بعد اقبال نے بھی فطرت کو ایک زندہ اور دائماً بڑھتا ہوا Organism قرار دیا ہے جو انتہا نا آشنا ہے۔

جہاں تک زماں کا تعلق ہے اس کا حسی ادراک کرنا اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک ذہنی طور پر شام و سحر اور مہ و سال کی حد بندیوں کو عبور نہ کیا جائے، اور اسکی آزاد سیال حالت کو متصور و محسوس نہ کیا جائے یا اس کا بصری ادراک نہ کیا جائے، چنانچہ تسلسل زماں کو نظر انداز کر کے فکری اور مشاہداتی طور پر اور صوفیاء کے نزدیک خود استغراقیت کے طفیل مرور زماں کا اندازہ ایک حد تک ہی سہی، لگایا تو جا سکتا ہے، شب و روز کے گزرنے اور ماہ و سال کے بیت جانے کے عمل کو دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وقت کی رفتار جاری ہے لیکن زماں کو خلائے بیکراں میں ایک عظیم اور پر ہیبت قوت کے طور پر مسلسل اور

متشدد بہاؤ (جو ساکن بہاؤ ہے) کی صورت میں، جسکی کوئی حد آگے ہے نہ پیچھے، تسلیم کرنے اور اس کے زیر اثر مکانیت کے نت نئے مظاہر کے معرض وجود میں آنے اور ان دونوں کے باہمی تعمل سے ایک عظیم اور پراسرار قوت کے ظہوریاب ہونے کے کلی عمل کو حیطہ ءادراک میں لانا ممکن نہیں۔

بہر حال، سائنسی نقطہ نظر سے کائنات کے طبیعی قوانین کی دریافت کا عمل اس کی تخلیق کے راز کے انکشاف کا بدل قرار نہیں دیا جا سکتا اسی طرح ارتقاء کے اصولِ حیات کی بات کرتے ہوئے بھی خالق کائنات کے تصور کو اس سے منہا نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ یہ بُنیادی سوال بَرابَر قائم ہے کہ ارتقائی عمل کے پس پردہ کس کا ہاتھ ہے، بقول غالب

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے کچھ ایسا کہ اٹھائے نہ بنے

سائنس اس سوال سے پہلو تہی کرتی رہی ہے، حالانکہ یہ سوال انسانی فکر کے لئے بُنیادی چلینج کی حیثیت رکھتا ہے۔ سائنس نظر آنے والی اشیاء و حقائق سے ہی واسطہ رکھتی ہے، اور پردۂ غیب میں چھپے ہوئے حقائق کو معرض سوال میں نہیں لاتی، نظر آنے والی اشیاء اور ان کے خصائص میں سے بھی سائنس ان کے الگ الگ اجزا سے ہی سروکار رکھتی ہے، یہ وہی اجزا ہیں، جو جزدی اور پیونددار (Patchy) ہیں، اور حیاتی علم کے توسط سے ہمارے ادراک کا حصہ بنتے ہیں۔ سائنسی شعور کا نقطہ آغاز ہی گردوپیش کی اشیاء سے اس کے رابطے سے قائم ہو جاتا ہے، قدیم انسان نے سب سے پہلے فطرت کی قاہرانہ قوتوں کا سامنا کیا، اور قدیم جادو اور کیمیا گری کی مدد سے ان پر قابو پانے کی سعی کی، سائنسی شعور کا اگلا زینہ خارجی حقیقت کے اجزاء کو منطقی، تجزیاتی اور استقرائی طریقے سے سمجھنے اور اسے منقلب کرنے کا عمل ہے، یہ عمل اجزا کے تجزیاتی

مطالعے پر حاوی رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ سائنس خارجی حقیقت کے اجزا کے تفاعل کے اصولوں کو دریافت کرنے سے یہ دعویٰ نہیں کر سکتی کہ اس نے حقیقت کل کی اصلیت کا سراغ لگایا ہے، ادھر موجودہ صدی میں آئنسٹائن نے مکان کی اصلیت کے بارے میں قدیم سائنسی تصورات کا بطلان کیا، اور مکان کو اضافی قرار دیا، یعنی مکان کی اصلیت کو ناظر کے زاویہء نگاہ سے مشروط کر دیا، اسکے خیال میں حقیقت ہر ناظر کے اپنے زاویہء نگاہ کے مطابق اپنی جلوہ نمائی کرتی ہے، یہ تھیوری انقلابی نوعیت کی ہونے کے باوجود اشیاء کی بیرونی ساخت نہ کہ ان کی اصلیت سے تعرض کرتی ہے۔ جہاں تک زماں کا تعلق ہے، جدید سائنس نے اسے تسلسل وقت سے ماورا، ایک ابدی بہاؤ کی صورت میں دیکھا ضرور ہے، اور بجا طور پر ایک تحقیقی کارنامہ انجام دیا ہے، تاہم اس کا سہرا صرف سائنس کے سر نہیں جاتا، بلکہ مغربی اور مسلم فکر و فلسفہ کا بھی اس میں ہاتھ رہا ہے، جس نے بہت پہلے مرور زماں کے نظریات کو پیش کیا ہے بااین ہمہ سائنس اپنی پیش رفت کے باوجود زماں کے معرض وجود میں آنے، اس کے مقصد کی تعین اور اسکے آغاز وانجام کے ساتھ ساتھ اس کے خالق کے بارے میں بھی مکمل طور پر خاموش ہے، اور یہی صورت کم وبیش دیگر فکری شعبوں کی بھی ہے، مذہب کا اس ضمن میں یہ استفہامیہ رویہ پوری معقولیت رکھتا ہے کہ کائنات کے عظیم اسرار کے وقوعے کو محض اتفاق یا حادثہ پر کیونکر محمول کیا جاسکتا ہے؟ اسی طرح اس کے خودکار و خود مرتکز ہونے کو دلیل سے مبرا قرار نہیں دیا جاسکتا۔ جس توازن، صفائی rhythm اور تواتر سے نظام کائنات عمل آرا ہے، وہ ایک عظیم غائب منتظم کے بغیر متصور نہیں ہو سکتا، زمیں چوبیس گھنٹوں میں اپنے محور پر اپنی گردش کو پورا کرتی ہے، اسی طرح بے شمار ستارے اور سیارے اپنے اپنے محوروں پر نظم وترتیب سے بغیر کسی خلل کے گردش

میں مصروف ہیں۔ کائنات کی ہر شے یہاں تک کہ ایٹم بھی اپنے اجزا کی باہمی تشکیلیت کا پابند ہے، اور اپنے اصولوں کی عمل آوری کرتی ہے۔ انسانی جسم کو ہی لیجئے یہ بے شمار خلیوں سے مرکب ہے، جو تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اور عمر کے گزرنے کے ساتھ ساتھ بے شمار خلیے ختم ہو جاتے ہیں، اور ساتھ ہی بے شمار خلیے پیدا ہوتے ہیں، اور جسم کے باقاعدگی سے کام کرنے اور اس کے بالیدگی حاصل کرنے کو یقینی بناتے ہیں، ظاہر ہے کہ زندگی کے یہ نت نئے مظاہر ہوں یا زماں و مکاں کے نیرنگ ساماں جلوے، محض واقعاتی یا حادثاتی قرار نہیں دیے جا سکتے، یہ حقیقت میں ایک منظم سسٹم کے تابع ہیں، جس کے پیچھے ایک عظیم تر تنظیم کار کی موجودگی اور کار فرمائی کو مسترد نہیں کیا جا سکتا۔

یہ مسلم ہے کہ سائنس اپنی حیرت انگیز تحقیقات کے باوجود کائناتی راز کے کنہ تک پہنچ نہیں سکی ہے، اسکی بدیہی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ کائنات کی لامتناہیت کے مکمل علم پر حاوی ہونا انسانی شعور کے بس کی بات نہیں، کیونکہ انسانی شعور کوئی ماورائی، الوہی اور آزاد مکاشفانہ قوت نہیں ہے، بلکہ طبیعاتی سطح پر حواس ظاہری کی ترکیب اور عمل آوری کا نتیجہ ہے، جو مادی حالات سے مشروط ہے، اس لئے یہ امکان آشنا ہونے کے باوجود اپنی حدبندیوں سے مبرا نہیں ہو سکتا، زماں و مکاں کی حیرت ناکی اس بات میں بھی مضمر ہے کہ اسکی وسعت پذیری کا عمل انجام آشنا نہیں ہے، بلکہ جاری و ساری ہے، اور ذہن انسانی اس کا تعاقب کرنے یا اس پر حاوی ہونے کی قوت سے یکسر محروم ہے، اس لئے سائنس دان ہو یا فلسفی راہِ تحقیق میں سفر کا بیڑا اٹھانے کے باوجود چند گام ہی چل سکتا ہے:

تھک تھک کے ہر مقام پر دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

الغرض یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ کائناتی معمے کا حل حکمت و دانش سے ممکن نہیں :

کہ کس کشود نکشاید بہ حکمت ایں معمارا

ایک بڑے سائنس دان سر آرتھر کیتھ (وفات ۱۹۵۵) نے ۱۹۵۳ میں اعتراف کیا ہے کہ نظریہ ارتقاء تسلی بخش نہیں، لیکن اگر اسے بقول اس کے مسترد کیا جائے تو خالق کائنات کے وجود کو تسلیم کرنا پڑے گا، جو انسانی فکر و تحقیق سے ماوراء ہے۔

O

بہر حال، زمان اور مکان کی ایک بنیادی خصوصیت جو انسانی مشاہدے کی زد میں بھی ہے، یہ ہے کہ یہ کسی لامتناہی، پرجوش اور عدیم النظیر انرجی کا اظہار ہیں، یہ اظہار مخصوصاً مکان کے مظاہر یعنی ستاروں اور سیاروں کی حرکت پیہم میں آسانی سے قابل شناخت ہو جاتا ہے، یعنی اس کائناتی حرکتیت کا نظارہ زمینی سیارے پر آب و گل سے بنا ہوا انسان بھی کر سکتا ہے۔ دیگر مخلوقات کے برعکس انسان گرد و پیش کے حالات کے زیر اثر اپنے جسم میں مادی اور حسی خواص کی موجودگی کی بنا پر ایک داخلی رد عمل سے آشنا ہو جاتا ہے، جو متشددانہ صورت میں آگہی کی صورت اختیار کرتا ہے، یہ ذہن کی وہ تجریدی کیفیت ہے،

جو متحرک ہو کر انسان کو گرد و پیش سے آگاہ کرتی ہے۔ انسانی ذہن غیر مرئی ہے، جبکہ انسانی دماغ ٹھوس مادے سے عبارت ہے۔ انسانی ذہن اور دماغ ایک دوسرے سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز بھی، کسی خارجی واقعے سے انسان کا اعصابی نظام یعنی ذہنی حالت متاثر ہوتی ہے، یہ گویا ذہنی وقوعہ ہے، جو حواس کے وسیلے سے قابل شناخت ہو جاتا ہے۔ ذہن اور دماغ کو ہم رشتہ قرار دینے سے آگہی کی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔ اور یہ بات ظاہر ہو گئی ہے کہ ذہن نہ صرف گرد و پیش کی آگہی سے متصف ہو جاتا ہے، بلکہ اپنی ذہنی کیفیات کی آگہی بھی حاصل کرتا ہے، اسے شعور کی ارتقائی صورت قرار دیا جاسکتا ہے۔

یہ ذہنی آگہی وجدانی طور پر صوفیاء کو ودیعت ہوتی ہے، آگہی کی یہی صورت عقلی اور طبیعاتی سطح پر سائنس دانوں کو تجربے کرنے کی غیر معمولی صلاحیت عطا کرتی ہے یہی آگہی اپنی ارفع ترین صورت میں انبیا کو ودیعت ہوتی ہے تاکہ وہ اسکی روشنی سے ایسے لوگوں کو فیضیاب کریں، جن کے دل و دماغ پر اندھیرے کی مہر لگی ہو۔ قرآن مجید اور اسلامی افکار اس بات کی تاکید کرتے ہیں کہ انسان تدبّر و تفکر سے اپنا، کائنات کا اور ذات باری کا شعور پیدا کرے، اور فطرت کے ذخائر پر تصرف حاصل کر کے انھیں بنی نوع انسان کی بہتری کے لئے استعمال کرے، قرآن حکیم کہتا ہے:

اِنِ استَطَعتُم اَن تَنفُذُو من اقطار السموات والاَرضِ فانفذُو ط لاتنفذُونَ اِلاّ بسلطٰن

(الرحمٰن)

(اگر تم میں آسمانوں اور زمین کے حدود یا مداروں سے نکل جانے کی استطاعت ہے تو نکل جاؤ، تم نہیں نکل سکتے مگر علم کی قوت تسخیر (سلطان) کے ساتھ)

سائنسی نقطۂ نظر سے انسان زمینی سیارے کی ایک ذی حیات (specie) ہے، اور جملہ حیوانات، نباتات اور جمادات میں اسکی یہ خصوصیت ہے کہ وہ جبلی قوتوں کے ساتھ ساتھ فکری صلاحیتوں سے بھی آراستہ ہے، جنگلی دور کی زندگی میں بھی وہ اپنی عقلی صلاحیتوں

سے کام لے کر نامساعد حالات میں بھی اپنی بقا کا سامان کرتا رہا، اور خونخوار درندوں کے درمیان بھی اپنی سلامتی اور تحفظیت کو یقینی بناتا رہا اور پھر تہذیبی زندگی کے دور میں بھی عقلی قوتوں میں توسیع سے فطرت کو مسخر کرنے اور اس کے پوشیدہ ذخائر کو کام میں لانے کے لئے نئے علوم و تدابیر وضع کرتا رہا۔

انسان اس حقیقت کے احساس کے باوجود کہ اسے ایک بے کراں کائنات میں ایک معمولی سے سیارے یعنی زمین پر پیدا کیا گیا ہے اور اسکی بے بضاعتی مسلم ہے، شعوری طور پر بے پناہ تجسس کے زیر اثر اپنے وجود اور کائنات کے ساتھ اپنے رشتے کے ادراک کا متمنی رہا ہے۔ یہ تجسس ایک شدید اور غیر مختتم جذبے (passion) کے مماثل ہے، جو اسے ابدی اسرار کے کھوجنے کے لئے بیتاب رکھتا ہے، وہ شعور و فکر کی حد بندیوں کے باوجود تلاش و جستجو کے عمل کو جاری رکھتا ہے، اس لئے کہ یہ ایک قوی جذبے کے طور پر اس کے باطن میں فطرتاً موجزن رہتا ہے۔ یہ گویا سینۂ ارض گیتی میں لاوے کے ابلنے اور پھوٹنے کا عمل ہے، یہی وجہ ہے کہ مختلف شعبہ ہائے فکر کے موئیدین اپنے اپنے شعبوں میں ان مسائل سے نبرد آزما ہونے کے جذبے کو روک نہیں لگا سکے ہیں۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

انسان کی اس ازلی تلاش کا منبع داخلی شخصیت کی وہ انرجی ہے جو مادے کے ایک زندہ جز کی حیثیت سے اسے فطرت سے ودیعت ہوئی ہے، انرجی مادہ اور زندگی دونوں کے بطون میں عمل آرا ہے، اور اظہاریت کی طالب ہے، یہاں تک کہ ایٹم جیسا خورد بینی ذرہ بھی اسی خصوصیت کا حامل ہے، اس لئے انسانی وجود کا انرجی سے ہم رشتہ ہونا یعنی باطنی طور پر اسکی آماجگاہ ہونا، اور اسکی اظہاریت کے لئے مضطرب ہونا ایک قدرتی امر ہے۔

بے شک انسان کائنات کا ہی ایک حصہ ہے، تاہم اسکی منفرد خصوصیت یہ ہے

کہ وہ کائنات کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے الگ ہونے کا دعویدار بھی ہے، وہ کائناتی تماشے میں بہ نفسِ نفیس شرکت کے باوجود اس کا پُر اشتیاق تماشائی بھی ہے، اس طرح سے اسکی ہستی کی انفرادیت اور یکتائی قائم ہو جاتی ہے۔ مسلمان مفکروں ابن حزم اور ابن رشد کے مطابق ہر انسان کے وجود میں تاریخ کے ہر لمحے کی طرح تکوینِ جدید کا عمل جاری رہتا ہے، بقول عبدالحمید کمالی "اس کے وجود میں اس کے لمحاتِ زماں، نقاطِ مکاں، نیز دورانِ تکوین شامل ہیں" ۱۳

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسان اسی انرجی کا ایک جیتا جاگتا مظہر ہے جو کائنات بسیط کے اندر عمل آرا ہے اور یہی انرجی اسے متحرک رکھتی ہے۔ اقبال نے لکھا ہے "انسانی انا کی ابتدا زماں میں ہی ہوئی ہے، اور زماں و مکاں کے تانے بانے میں ہونے سے پہلے وہ موجود نہیں ہوتا"، انسانی انا تخلیقی قوت ہے، وہی آزاد تخلیقی قوت جو کائنات کی اصل اور ماہیت کی شناخت ہے، اور جو برابر توسیع پذیر ہے، اسی لئے انسان کی تخلیقی قوت بھی لحظہ بہ لحظہ بڑھتی ہے، اور پے در پے ظہور کی متقاضی ہوتی ہے، اور ساتھ ہی ساتھ تغیرات سے بھی دوچار ہوتی ہے، اور کسی پابندی کو قبول نہیں کرتی، الّا اس پابندی کے جو قاعدہ اور سسٹم کی پابندی ہے۔ وائٹ ہیڈ نے مادہ کے فطری بہاؤ کو مسلسل تخلیقی بہاؤ کے مترادف قرار دیا ہے۔ ظاہر ہے فطرت بشمول انسان کائنات کے تغیر و توسیع کے اصول کے تحت لاانتہا امکانات پر حاوی ہے، اقبال زماں کے لاتعداد امکانات کے تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"It is an organic whole in which the past is not left behind, but is moving along with, and in, the present. And the future is given to it not as lying as before, yet to be traversed; it is given only in the sense that it is

---

۱۳۔ اسلامیاتی کونیاتی وجدان --- (اقبالیات مارچ ۸۸ء، اقبال اکاڈمی، پاکستان)

present in the nature as an open possibility"-ا

کائنات کی خلقی قوت، جس کا اظہار زماں و مکاں کی صورت میں ہو رہا ہے، اور انسان کی ہستی کی مضمر انرجی، جس کا اظہار اس کے ذہنی اور تخلیقی کاموں میں ہوتا ہے، کا شعور سائنس تو عام کرتی ہی رہی ہے، خود ادب بھی صدیوں سے اس ضمن میں اہم حصہ ادا کرتا آیا ہے، ادبی فکر کے سائنسی شعور سے مربوط ہونے کا عمل بعض صورتوں میں ظاہر ہوتا رہا ہے، ایلیٹ نے بَرگساں کے مرورِ زماں کے تصور کی مانند ادب میں روایت کے شعور کو وقت اور مقام کی حد بندیوں سے بالاتر قرار دیا ہے، اس نے ادب کو مختلف ادوار میں تقسیم کرنے کے تصور کو مسترد کرتے ہوئے اسے زمانی تناظر میں ایک مسلسل growth کی صورت میں دیکھا ہے، وہ لکھتا ہے:

"تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے، وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کے اب تک اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے، اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے، یہ تاریخی شعور، جس میں لازماں اور زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے، وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا، اور یہی وہ شعور ہے، جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے"۔۲

اس صدی کے دوسرے مفکروں مثلاً فرائیڈ کی یہ دریافت کہ لاشعور انسانی تجربات کے ذخائر پر حاوی ہے یا یونگ کا اجتماعی اور موروثی لاشعور کا نظریہ بھی تصور زماں سے متاثر و منسلک ہونے کے رویے کا مظہر ہے۔

"Reconstruction of Religious thought in Islam", P 49,-ا

۲- ایلیٹ کے مضامین (ترجمہ جمیل جالبی)

O

شاعر اپنے گہرے ادراک۔ اور حساسیت سے نہ صرف ارضی سطح پر اپنے وجود اور معاشرے، بلکہ ماورائی سطح پر حیات و کائنات کے مسائل کا سامنا کرتا ہے اور اپنے رد عمل کو شخصی، وجدانی اور محسوساتی کیفیات سے آمیز کرتا ہے، اس کے خلاف، دیگر شعبہ ہائے فکر کے موئیدین اپنے نتائج فکر کو تعقلی، علمی، اجتماعی اور منطقی تناظر میں مرتب کرتے ہیں۔ شاعر کے وجدان وفکر کی پرکھ کے لئے کوئی عقلی یا معروضی کسوٹی کام نہیں دے سکتی، موجودہ صدی کے آغاز میں آندرے بریتون نے سرریلیزم کی تحریک کے منشور میں کہا ہے کہ ذہن کو منطق اور استدلال کے تسلط سے آزاد کر کے ہی ارفع حقیقت کا ادراک کیا جاسکتا ہے، اس کے نتیجے میں آرٹ میں (Representational painting)، جو عقل و مشاہدہ کی پابند ہے، کے دور کا خاتمہ بالخیر ہوا۔ اہم بات یہ ہے کہ آرٹ جس کشف و عرفان پر انحصار کرتا ہے وہ ایک حد تک سائنسی طریق کار کا منتہائے مقصد بن جاتا ہے۔

شاعر حقیقت کا سامنا کرتے ہوئے اپنے باطنی وجود کو نظر انداز نہیں کرتا، وہ مستقلاً اپنے باطنی وجود کی جانب مراجعت کرتا ہے، یہ حقیقت کے ادراک کے لئے داخلیت پسندی کے رؤئے کو روبہ عمل لانے کا عمل ہے، اسکی رُو سے شاعر کے باطن میں نقش پذیر حسی تاثرات خیال یا تجربے کو انگخت کرتے ہیں، جو اظہاریت کے طلبگار ہوتے ہیں، یہ عمل ایک تو شاعر کی شخصی سطح پر واقع ہوتا ہے اور دوسرے، یہ اسکی شخصیت کی کلیت یعنی اس کے حیاتی کوائف کے علاوہ اس کے شعوری اور لاشعوری عوامل کے ربط و ادغام پر حاوی ہو جاتا ہے، اس عمل میں حقیقی زندگی کے شعوری عوامل کی مداخلت اور ان کے تشکیلی میلان کے باوجود اس کے مشاہدات و تاثرات بہر طور شخصی اور داخلی نہج اختیار کرتے ہیں، اور کسی خارجی یا عقلی حوالے کو قبول نہیں کرتے، اس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ شعری تجربے غیر حقیقی ہونے کی بنا پر غیر متعلقہ اور غیر منطقی ہوتے ہیں، سچ تو یہ ہے کہ یہ حقیقت

سے منسلک نہ ہوتے ہوئے بھی حقیقت کی بصیرت پیدا کرتے ہیں۔ یہ تجربے حقیقت کے تاثراتی شعور سے مربوط ہونے کے باوصف متن میں لسانی عمل کی بدولت ایک فرضی دنیا خلق کرتے ہیں، جس میں فرضی کرداروں کے مقدرات سے تعرض کیا جاتا ہے، جو زندگی کے ادراک کو ممکن بناتا ہے، ان تجربات کی منطقیت اپنے وضع کردہ اصولوں کی پاسداری کرتی ہے اور یہی اصول تجربات کی تقلیب کی منطق کو قائم کرتے ہیں، پس شاعری میں حقیقت کی منطقی توجیہ سائنسی اصولوں سے نہیں، بلکہ تخلیقی طور پر کی جاتی ہے، جسے ارفع تعقلیت سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ لہٰذا، شعری تجربات کی معنویت اور استناد کی تعیین کا تصفیہ کسی خارجی معیار سے نہیں، بلکہ شعر کے لسانی تار و پود میں جاگزیں داخلی سسٹم سے کیا جاسکتا ہے، چنانچہ عہد قدیم سے لے کر آج تک جو شعری نمونے وجود میں آئے ہیں، ان کی تحسین ان ہی اصولوں اور قاعدوں سے کی جاسکتی ہے، جو انھیں سے مربوط و منسلک ہیں اور ان سے ہی متنخرج ہو سکتے ہیں، اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر شاعر اپنے طور پر اپنی شعریات کو وضع کرتا ہے، لیکن اس سے یہ مراد نہیں لیا جاسکتا کہ ہر شاعر کے یہاں ایک ایسی شعریات کی نشاند ہی کی جاسکتی ہے، جو صرف اور صرف اس سے مختص ہو، اور ادبی روایت اور مسلمہ آداب سے لا تعلق ہو، اگر ایسا ہوتا تو وہ ڈیڑھ اینٹ کی مسجد بنانے کے عمل کے مترادف ہوتا، جو نراج، پر منتج ہوتا، شاعری عالمی سطح پر انسانی فطرت کے تقاضوں کی تکمیل کرتی ہے، اسی لئے اسکے اصولوں کی عالمگیریت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ایلیٹ نے واضح کیا ہے کہ ادب، خواہ قدیم ہو یا جدید یا کسی بھی فرد کا تخلیق کردہ ہو، روایت کے ایک کلی نظام سے منسلک ہوتا ہے، تاہم یہ ضرور ہے کہ ایک بڑا شاعر اپنے شخصی رویوں کی غالب انفرادیت کی پاسداری کرتے ہوئے اپنے شعری اسلوب کو ایک منفرد آب و رنگ عطا کرتا ہے۔ جس سے میر، غالب، نظیر اکبر آبادی، انیس، اقبال اور فیض کی الگ الگ پہچان ممکن ہو جاتی ہے، جب بھی کسی دور کی شاعری کی قدر شناسی کے لئے قواعد درآمد کئے جاتے ہیں، یعنی کسی اور شعبۂ علم سے مستعار لئے جاتے ہیں، تو ان کی بے ثمری کا احساس کرنے میں دیر

نہیں لکتی، مقننانہ تنقید، تاریخی تنقید اور مارکسی تنقید اسکی مثالیں ہیں۔

شاعر حقیقی زندگی میں اپنے وجود، خارجی حقیقت یا معاشرتی مسائل کے بارے میں جو روّیہ رکھتا ہے، وہ بالعموم شعوری نوعیت کا ہوتا ہے، یہ روّیہ اس کے سماج کے ایک باشعور اور ذمہ دار فرد ہونے کی توثیق کرتا ہے، لیکن شعری سطح پر اسکی شخصیت مکمل تقلیب سے گذرتی ہے۔ اس کا روّیہ جتنا شعوری ہوتا ہے اتنا ہی، بلکہ اس سے زیادہ لاشعوری بھی ہوتا ہے، شعوری سطح پر وہ معاشرتی پابندیوں کو ٹھکرا کر ان کو ہدفِ تنقید بناتا ہے، اور تاریخی جبریت کی نفی کرتا ہے، اس طرح سے اس کا شعوری عمل بھی ایک طرح کا "انداز جنون" بن جاتا ہے، وہ ان جبلی، بشریاتی اور جمالیاتی مقتضیات سے بھی دوچار ہوتا ہے، جو اجتماعی منظوری سے صرفِ نظر کر کے اس کے انفرادی روّیے پر اثرانداز ہوتے ہیں، اور اس کے داخلی تجربے کو پیچیدگی سے ہمکنار کرتے ہیں، ان کی پیچیدگی میں اس وقت مذید اضافہ ہوتا ہے، جب وہ اپنے نفسیاتی مسائل و مضمرات کا ادراک کرتا ہے۔ پس، شاعر کے لاشعوری اور نفسیاتی مہیجات کو نظر انداز کر کے صرف اس کے شعوری روّیوں کی توضیحات پر توجہ کرنے سے شاعری کا کمپلکس کردار نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ سترھویں اور اٹھارویں صدی میں انگریزی میں کلاسیکی نظریے کے تحت شاعری میں سماج اور فطرت کی شعوری عکاسی پر زور دیا گیا، اور شاعری حقیقت نگاری کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکی، اس کے بر عکس انیسویں صدی میں رومانی رویے کے تحت شاعر نے اپنے داخلی وجود کی طرف مراجعت کی، اور شاعری لاشعوری سر چشموں کے قریب آئی، اور خواب بینی، جذبے کی فراوانی اور جادوئی دریچے شعری تجربے کی وسعتوں پر محیط ہو گئے۔

جہاں تک مروجہ تنقید کا تعلق ہے، وہ بالعموم شعری رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے شاعر کی سماجی آگہی اور اس کی ترسلیت کو اس کی اہمیت کا پیمانہ قرار دیتی ہے، یہ عمل کس طرح تنقید کے تفاعل کی نفی کرتا ہے، اسکی وضاحت آگے چل کر کی جائے گی، فی الوقت دیکھنا یہ ہے کہ اس تنقیدی نظریے کا اگر کوئی مثبت پہلو ہے، تو وہ کیا ہے۔ شاعری

کو خارجی طور پر سماجیاتی تناظر میں دیکھنے سے تنقید زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتی ہے کہ شاعر کی ارضی وابستگیوں (جن کے مختلف مظاہر ہو سکتے ہیں) کے بارے میں اس کے شعری رویے کی نشاندہی کر سکتی ہے۔

ارضیت سے وابستگی اردو شاعری میں قدیم زمانے سے ہی ایک نمایاں رجحان کی حیثیت سے موجود رہی ہے، اور مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی رہی ہے، یہ بالخصوص فطرت کے حسن، سماجی اور ثقافتی رشتوں، اقدار، عشق اور عورت کی جسمانی خوبصورتی میں قابل شناخت رہی ہے۔ ارضیت پسندی کا رجحان صاف طور پر شعراء کے مادی الاصل شعور کا زائیدہ ہے، اور اسکی پرداخت معاشرتی ماحول میں ہوتی ہے، اردو شاعری کا معتدبہ حصہ دیگر زبانوں کی شاعری کی طرح گردوپیش کی سماجی اور ثقافتی زندگی کی رنگارنگی کے علاوہ فطرت اور عورت کے جمالیاتی کوائف کی مصوری پر مرکوز رہاہے، اس کے علاوہ شاعر شعوری طور پر اپنی نفسیاتی اور محسوساتی زندگی کی تصویر کشی بھی کرتا رہاہے، یہ گویا شخصی حوالے سے آگہی کی ایک ارضی صورت ہے، جو انسان کی ارضیت سے رشتگی کے طبعی میلان سے جواز حاصل کرتی ہے۔

آگہی کی یہ ارضیت پسندی معاشرتی نوعیت بھی اختیار کرتی ہے۔ یہ ایک بسیار شیوہ تجربہ ہے، جس سے شاعر گذرتا ہے، چنانچہ تاریخ کے بدلتے ادوار میں سماجی نظام کے تغیرات، ثقافتی تصورات، فرد اور جماعت کی آویزشوں، استحصالی قوتوں کی بالادستی، عوام کی خستہ حالیوں، سیاسی جبر، انسانی حقوق کی پامالیوں، تشدد کاریوں، جنگ، امن، اخلاقی زوال اور انسانیت کی بے توقیری اس کی ذیل میں آتے ہیں، یہ تجربے ظاہر ہے تخلیقی عمل سے گذر کر ایک منقلب صورت میں ڈھلتے ہیں، اور معاشرتی اصل کے باوجود بقول شالوسکی "اجنبیانے" یا تولد دیگرے کے عمل سے گذرتے ہیں۔

O

خارجی اور معاشرتی شعور جہاں بیشتر شعراء کے لئے شعری تحریک کا موجب ہے، وہاں ایسے شعراء کی تعداد بھی خاصی ہے، جو مابعد الطبیعاتی مسائل کی آگہی کی مصوری سے سروکار رکھتے ہیں، شاعر شعور کی ایک ارفع سطح پر "حیرت کدۂ عالم" کے بارے میں غور و فکر کرتا ہے، اور مستفسرانہ اور مکاشفانہ تجربوں سے گزرتا ہے، اس ضمن میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر، خواہ اسکے تجربات کی نوعیت معاشرتی ہو یا ماورائی، سائنس دان سے، جو زندگی اور کائنات ہی کے تجربوں سے سروکار رکھتا ہے، کیونکر ممیز ہو جاتا ہے؟ یہ سوال بنیادی طور پر شاعر کے تخلیقی شعور (جس سے سائنس دان محروم ہے) کو زیر بحث لاتا ہے، ساتھ ہی یہ شاعر کے پیرایۂ اظہار پر بھی حکم لگاتا ہے، یوں تو شاعر بھی سائنس دان ہی کی طرح خارجی حقیقت کے ادراک کو اپنا مطمح نظر بناتا ہے، تاہم وہ محض اپنے نتائج فکر کی شعوری نوعیت پر قانع نہیں رہتا، کیونکہ اس کا تخلیقی شعور محض اسکی ذہنی قوتوں کا زائیدہ نہیں، بلکہ اسکی داخلی شخصیت کی کلیت کا جوہر ہے، لامحالہ یہ پیچیدگی، گہرائی اور انوکھے پن پر محیط ہو جاتا ہے، اور اپنی نوعیت کی بنا پر توضیحی پیرایۂ بیاں کو تج کر ایک داخلی اور بالواسطہ طریقۂ اظہار وضع کرتا ہے، یہ طریقۂ اظہار اس کے اندرون میں پنپنے والے اس پراسرار تخلیقی تجربے سے مربوط ہوتا ہے، جو شعوری ہونے سے زیادہ لاشعوری اور عقلی ہونے سے زیادہ وہبی ہے، یہ گویا اسکی وہ فنکارانہ حسیّت ہے، جو اسی سے مخصوص ہوتی ہے اور جو ایک مخصوص طریقۂ اظہار کی مقتضی ہوتی ہے۔ سائنس دان اس مربوط حسیّت سے عاری ہوتا ہے، وہ اپنی شخصیت کے تعقلی عنصر پر انحصار رکھتا ہے، اور حقیقت کے ادراک کے لئے اسی کو معروضی طور پر بروئے کار لاتا ہے، شاعر کی تخلیقی حسیّت اسکی شخصیت کی جملہ قوتوں سے تشکیل پاتی ہے، اور خود مختارانہ اظہار پر قادر ہوتی ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا کہ خلائے بے کراں میں کائنات کے مسلسل پھیلاؤ کے پیچھے جو بے پناہ قوت کام کر رہی

ہے، وہی دراصل دوسرے طبیعی موجودات کی طرح انسان کی حیات کی ضامن بھی ہے، اوراس کو تمام عمر متحرک اور مستعد رکھنے کی موجب بھی ہے، یہ قوت خاص طور پر ان افراد کو سیماب پا رکھتی ہے، جو اسکی کسی نہ کسی صورت میں آگہی رکھتے ہیں، اور جو اسکی وجہ سے اپنے مخصوص شعبوں میں کوئی نہ کوئی کارنامہ انجام دینے کے آرزو مند ہوتے ہیں۔

اسی قوت کا یہ فیضان ہے کہ شاعر کی باطنی شخصیت میں تخلیقیت کی آگ سلگتی ہے، جو شعری تخلیقات میں رنگ و نور کے منظرناموں میں جھلکتی ہے، یہ عام مشاہدہ ہے کہ آتش فشاں پہاڑ بظاہر خاموش نظر آتے ہیں، مگر ان کا باطن کھولتے لاوے کی آماجگاہ ہوتا ہے، جو کسی وقت پہاڑ کی پتھریلی تہہ کو چیر کر اظہار کے راستے تلاش کرتا ہے، اور آگ کے طوفان کی صورت میں اچھلتا ہے، آتش فشاں پہاڑ کی سکونی حالت مختصر یا طویل وقفوں کے لئے قائم رہ سکتی ہے، لیکن اس کا باطنی تحرک ہمہ وقت جاری رہتا ہے۔ بعینہ فنکار کا باطنی وجود تخلیقی حدت کی آماجگاہ ہوتا ہے، اور اس کے یہاں مختصر یا طویل وقفوں کے لئے شعوری سطح پر خاموشی کی حالت رہ سکتی ہے لیکن ان وقفوں میں بھی اس کا جذبۂ تخلیقیت لاشعوری گہرائیوں میں فعال اور گرم کار رہتا ہے، اور کسی لمحے شعور اور لاشعور کے درمیان کی دیوار کو گرا کر ہیجانی کیفیت میں بقول غالب "آتشے چو سیل" بن کر فنکار کے ارادے یا مرضی کو بالائے طاق رکھ کر اظہار کے وسایل ڈھونڈھ نکالتا ہے۔

جذبہ تخلیقیت وسیع تر معنوں میں اس بُنیادی جبلت کی ایک ارفع اور مہذب صورت ہے، جو مختلف ارضی اور سماوی مظاہر و آثار کے لئے محرک کا کام کرتی ہے، یہ جبلت خواہشِ نمود میں ڈھل جاتی ہے۔ چنانچہ انسان کی خواہشِ نمود زمین کی اس خواہش سے مماثل ہے، جو رنگارنگ پھولوں، پیڑوں، خوشبوؤں، زمزموں یا قسم قسم کی مخلوقات کی صورت میں یا آتشیں لاوے کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ یہ دراصل وہی تند و تیز انرجی ہے، جو اظہار چاہتی ہے، اور یہی کائنات کی اصل ہے، اور اسے ازل سے ہی ودیعت ہو چکی ہے:

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرہ ذرہ میں ہے ذوق آشکارائی

یہی ازلی خواہش ایک غیر معمولی قوت کے طور پر انسان کو لاشعوری طور پر ودیعت ہوتی ہے۔ اور یہ کسی نہ کسی روپ میں، خواہ وہ جنسیت ہو، اثبات وجود ہو، انانیت ہو، حسن پرستی ہو، اقتدار طلبی ہو یا ہوس زر ہو یا تخلیقیت کاری بے محابا اظہار کی متمنی ہوتی ہے۔ یہ بُنیادی طور پر لاشعوری الااصل ہے تاہم انسان کی منفرد خصوصیت یہ ہے کہ وہ شعور کی مدد سے اس لاشعوری جذبے، جسے فرائڈ لبیڈو سے موسوم کرتا ہے، کو اپنی وحشی حالت میں حد اظہار تک بَراہِ راست جانے سے روکتا ہے، وہ اسکی تہذیب کرتا ہے، اور معاشرتی اور ثقافتی اداروں یا رائج نظامِ اقدار کے تحت اسکی وحشت اور تندہی پر قابو پا کر اسے مہذب، متوازن اور با معنی بناتا ہے۔ یہ اس خواہش کو دبانے کا عمل نہیں بلکہ اس کے اظہار کے لئے منجھے ہوئے اور شائستہ وسایل کی تلاش کا عمل ہے، یہ گویا جبلت کو جمالیات میں مبدل کرنے کا عمل ہے۔ کائنات کے مظاہر میں جہاں ایک طرف جبلت اپنی وحشی حالت میں بجلی کی کڑک، سیلاب یا جنگل کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے وہاں فنون لطیفہ میں یہ منظم اور تراشیدہ صورت اختیار کرتی ہے، اور یوں جمالیاتی میلان کو ظاہر کرتی ہے، جمالیات کا تصور اشیاء کے منتشر اجزاء میں ترتیب، تناسب اور توازن کی تخلیق سے منسوب ہے، یہ گویا متخالف عناصر میں یو نگی، پیٹرن سازی یا نظم کی عمل آوری ہے، کائنات میں نظامِ شمسی اپنے اپنے مداروں پر جو نظم اور تواتر کے ساتھ گردش میں ہیں، جو ایک طرح سے جمالیاتی صورت حال کا اشاریہ ہیں اسی طرح فطرت کی مخلوقات اور موجودات میں بھی جمالیاتی عمل کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، چنانچہ قوس قزح کے رنگ، جو بُباروں کی مترنم روانی، دھوپ میں چمکیلی پھوار، آبشاروں کا سنگیت، سمندر کا مدوجزر، خودرو پھولوں کی بہار، باد صبح کے جھونکوں کا دم بدم چلنا، مور کا ناچ، یا ہرن کی چوکڑیاں بھرنا حسن کے متنوع جلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ فنکار کے یہاں بھی اسکی جبلت تطہیر و توازن کے عمل کے تحت اظہار کی موزونیت سے آشنا ہو کر

جمالیات کا درجہ حاصل کرتی ہے، جس طرح فطرت کے جمالیاتی مظاہر مثلاً پھولوں کے رنگ یا جو ئباروں کی نغمہ آفرینی، بصری، سمعی اور شامی حواس کی تشفی کا باعث بنتی ہے، اسی طرح فن کے حسیاتی تجربے تجسیم کے عمل سے گزر کر جمالیاتی نشاط کا ساماں کرتے ہیں :

سنا ہے خاک سے تیری نمود ہے لیکن
تری سرشت میں ہے کوکبی و مہتابی

شعری تخلیق اپنی ماہیت اور اظہاریت کے لحاظ سے کائناتی عمل سے مماثلت کے بعض اور پہلو بھی رکھتی ہے، کائناتی قوت نامعلوم سے معرض وجود میں آنے کے حاوی رجحان کی غمازی کرتی ہے، اور مکانی صورت یا شیئت میں ڈھل جاتی ہے، لیکن یہ متناقضانہ طور پر جتنا اپنے وجود کو آشکار کرتی ہے اتنا ہی بلکہ اس سے کہیں زیادہ پردۂ خفا میں رہنے کے رجحان کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ ڈیوڈ بوہم نے ڈیکارٹ کے حوالے سے کہا ہے کہ "ڈیکارٹ خیال کو تہہ شدہ enfolded جبکہ مادہ کو پھیلا ہوا یعنی extended مانتا ہے مگر اس کے (یعنی ڈیوڈ بوہم) کے نزدیک دونوں بیک وقت سمٹنے پر بھی قادر تھے، اور کھلنے پر بھی، مزید یہ کہ حقیقت (Reality) کے اندر خود زماں کی کارکردگی بھی enfold ہونے اور unfold کے وظائف پر مشتمل تھی"[1] لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ کائناتی قوت صیغۂ راز میں رہ کر بھی جس طرح بیک وقت منکشف ہونے کے متضاد امکانات پر حاوی ہے، اسی طرح شعری تخلیق بھی پردۂ رمزیت میں رہ کر بھی انکشافیت کی دعوت دیتی ہے۔ شیکسپئر کے ڈراموں یا دیوان غالب کے خلقی مبہم کردار کا اثبات کرنا اور پھر ان کا شرح و تفسیر کا متقاضی اور ساتھ ہی متحمل ہونا اس متضاد رویے کا آئینہ دار ہے، مزید برآں، کائنات ہی کی طرح تخلیق کا لسانی وجود بھی متغیر آہنگ کو خلق کرتا ہے اور باقاعدہ ترنم اور Rhythm سے متصف ہو جاتا ہے۔ تخلیق متناقضانہ طور پر کائنات ہی کی طرح آزادانہ اظہار پر اصرار کرنے کے باوجود ایک داخلی سسٹم کی پابندی کرتی ہے، اور کائنات ہی کی طرح طبیعی و جسمانی

[1] اوراق (پہلا ورق) سالنامہ جنوری، فروری ۱۹۹۹

حدبندیوں کے باوجود ماورائی بلندیوں کی طرف پرواز کرنے، پھیلنے، بڑھنے اور متغیر اور متنوع صورتوں کو خلق کرنے پر قادر ہے۔

شعری تخلیق کائناتی مظاہر سے مماثلت کے چند اور پہلو بھی رکھتی ہے، مماثلت کا ایک پہلو یہ ہے کہ فطرت کے مظاہر مثلاً لالہ وگل مختلف اجزاء کے ارتباط سے ایک دلپذیر اجنبی صورت میں ڈھل جاتے ہیں، بعینہٖ شعری تخلیق بھی مختلف اور متضاد لسانی عناصر کی تطبیق سے صورت پذیر ہوتی ہے، کائنات اپنے رازوں کو آشکار کرنے کے لئے دیکھنے والے کی نظارگی یازاویہء دید کی اضافی حیثیت کو تسلیم کرتی ہے، چنانچہ ہر تماشائی "فکر ہر کس بقدر ہمت اوست" کے مصداق اپنی قوت دید کے مطابق جلووں کو سمیٹ لیتا ہے، یہ کھلی کتاب نہیں کہ ہر شخص کی دسترس میں ہے، بعینہٖ شعری تخلیق بھی قاری کے ذوق اور زاویہء نگاہ کے مطابق اپنے راز آشکار کرتی ہے اور اس طرح سے قاری اور قاری میں فرق کرتی ہے، شعری تخلیق کائنات ہی کی طرح صورتوں کے تقلیبی عمل کو روا رکھنے کے باوجود ایک دائمی حیثیت رکھتی ہے، جو وقت اور مقام کی حدبندیوں کی تکذیب کرتی ہے۔

شاعر کے تخلیقی شعور اور کائناتی ظہور میں مماثلت کی صرف یہ وجہ نہیں کہ دونوں کی اصل ایک ہے، اور دونوں کے محرکات ایک جیسے ہیں، بلکہ اس لئے بھی ہے کہ شاعر کے تخلیقی شعور میں کائناتی عمل کی کارفرمائی رہتی ہے، یہ عمل کائنات کی خلقی انرجی کو شاعر کے لاشعور میں تحلیل کرتا ہے، اور اسکی باز آفرینی کے لئے بھی فضا سازگار کرتا ہے، اسی کے فیضان سے شاعر کی شخصیت پھلتی پھولتی ہے، اور اس کے حسی ادراک کے علاوہ اس کے تخیل، شعور، احساس اور لسانی آگہی کی تشکیل اور عمل آوری میں اپنا موثر کردار ادا کرتی ہے، اس کا بُنیادی وظیفہ یہ ہے کہ وہ تخلیق کے عمل سے گزرے، اور شاعر کے ذریعے وہ تخلیقِ مکرر کے عمل سے گزرتی ہے، اس لئے شاعر کو ناقابلِ تسخیر تخلیقی جذبے سے آشنا کرتی ہے، انسان چونکہ ارضی مخلوقات میں سب سے زیادہ افضل اور اشرف ہے، اس کے لئے اس کے باطن میں ارضی جوہر کے تمام دکمال مرتکز ہونے سے انکار نہیں کیا جاسکتا، وہ

صرف ارضی جوہر ہی کی تجسیم نہیں بلکہ کائناتی خواص کو بھی اپنے اندر سمونے کے رجحان کی پابندی کرتا ہے، اور یہ اسکی تخلیقی فکر کو انگیز کرتے ہیں۔

شاعر کائنات کے مماثل تخلیقیت کے ناقابل تسخیر جذبے کی بنا پر ایک منفرد کائناتی حیثیت حاصل کرتا ہے، اس کے وجود میں، جو فی الاصل کائناتِ اصغر کا درجہ رکھتا ہے، کائناتی توانائی پوری تندہی کے ساتھ سرگرم عمل رہتی ہے، اور خود مرتکزیت میں بدل جاتی ہے، اور تخلیقی عمل کے تحت اپنی قلب ماہیت کر کے نادیدہ صورتوں اور وقوعوں میں ڈھلنے کی ازلی چاہت کا اظہار کرتی ہے، یہ تخلیقی توانائی شاعر کے یہاں خود اظہاریت کے جذبے کا متبادل بن جاتی ہے، یہ اسکی شخصیت کی بعض دیگر نفسیاتی کیفیات مثلاً اسکی انانیت کی صورت بھی اختیار کرتی ہے۔ غالب کی انانیت اور اقبال کی خودی کے تصور کو اسکی ایک صورت قرار دیا جاسکتا ہے، یہ تخلیقی توانائی ہی کا فیضان ہے کہ شاعر زبان پر متصرف ہو کر اپنے لئے ایک مناسب و موزون ذریعہ ٔ اظہار کے طور پر برتنے پر قادر ہو جاتا ہے۔ اسی طرح موسیقار کو اس کی بدولت صوت و صدا کے زیر و بم کو خلق کرنے کی صلاحیت نصیب ہوتی ہے، رقاصہ اسی کے زیر اثر اپنے خوبصورت جسم کو متوازن حرکتوں کے طفیل مجلیوں کی نمود سے آشنا کرتی ہے، مصور اسی سے تحریک پا کر رنگوں کی آمیزش سے متنوع صورتوں کو خلق کرتا ہے، اور سنگ تراش پتھروں کی ہیئت سازی میں، "رقص بتان آذری" کا تماشا کرتا ہے، اسی طرح شاعر اپنے ذریعہ ٔ اظہار یعنی زبان پر قادر ہو کر اپنی تخلیقی قوت کو لفظ و پیکر میں پیش کرتا ہے۔

چونکہ جذبہ ٔ تخلیقیت کا اظہار فنکار کا انفرادی عمل ہے، اسی لئے اسے فرد کی تخلیقی توانائی کے شعور کی کرشمہ سازی سے ہی منسوب کیا جاسکتا ہے۔ فنکار کی احساسی یا تخیلی امکان خیزی میں کوئی حد بندی ہو یا اس کے وسیلہ ٔ اظہار میں روایت زدگی ہو تو فوری طور پر اس کے تخلیقی ذہن کی نارسائی کا احساس ہوتا ہے، اس کا ایمائی یا بالواسطہ اظہار بعض اوقات اسکی تخلیقات میں بھی ملتا ہے، اور نفسیاتی تنقید کے تجزیے کے لئے مناسب مواد کی

فراہمی ممکن ہو جاتی ہے، چنانچہ فکشن یا شاعری میں ایسے تجربات کی نشاندہی ہو سکتی ہے، جو بچپن کی محرومیوں، جنسی گھٹن یا احساس کمتری کی غمازی کرتے ہیں۔ کائناتی توانائی جو فنکار کے یہاں اظہار چاہتی ہے، سماجی یا ذہنی موانعات کی وجہ سے دب جاتی ہے، اور اس کا شعور شاعر کی تخلیقات میں ظاہر ہوتا ہے۔

شاعر انفرادی سطح پر اپنے تجربے کے خوب اور ناخوب اور وقیع اور غیر وقیع ہونے یا تجربے اور پیرایہء اظہار میں مطابقت یا عدم مطابقت کا فیصلہ کرتا ہے، اور پھر یہ فریضہ معروضی سطح پر نقاد انجام دیتا ہے، اسی طرح جو شعراء اپنی جودت طبع سے کام نہ لے کر روایت کی اندھی تقلید کرتے ہیں وہ یا تو تخلیقی طور پر بانجھ ہوتے ہیں یا اس سے متصف ہونے پر اس کے صحیح مصرف پر قدرت نہیں رکھتے، ان کے بر عکس جو شعراء اپنی باطنی قوت کے مطابق لسانی ہیئت کو وضع کرتے ہیں، وہ بلا شبہ تخلیقی کارگزاری کا حق ادا کرتے ہیں، ان کے ہاتھوں تخلیقی اپج کی بدولت لسانی حد بندیوں کو عبور کر کے ان نامعلوم وسعتوں پر حاوی ہو جاتا ہے، جو زماں و مکاں کے اس کے شعور کے حوالے سے اور خود ان کا جزو اعظم ہونے کی بنا پر اس کے لئے قابل تسخیر ہیں، اور اسی سے اس کے تخلیقی عمل کا جواز مہیا ہو جاتا ہے۔

O

شعری تخلیقیت کی ماہیت پر اظہار خیال کرنے کے بعد اسکی مقصدیت یا معنویت کی تعیّن کا مسئلہ سامنے آتا ہے، یہاں ان نظریات کا اعادہ کرنے سے گریز کیا جائے گا، جو اس

ضمن میں پیش کیے جاتے رہے ہیں، یہاں پر اس عامتہ الورود نظریے کی عدم معنویت کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ شاعری شاعر کے شخصی کوائف، نفسیاتی مسائل یا اسکے تاریخی یا معاصر عہد کے حالات کے اظہار کا وسیلہ ہے۔ اس بات پر بھی زور دینا مطلوب ہے کہ شاعری تکمیل پذیر ہو کر ایک آزاد اور حرکی وجود کی حامل ہو جاتی ہے، اس نظریے کی رو سے شاعری کی مقصدیت اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ لسانی تشکیلیت سے ایک تخیلی تجربہ خلق کیا جائے، جو جمالیاتی اور تفکیری امکانات کو خلق کرنے پر قادر ہو، اس مقصد کے علاوہ اس سے کسی اور سماجی، اصلاحی یا سیاسی مقصد کے حصول پر زور دینا اسکی ماہیت سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے۔ یاد رہے کہ شعری عمل شاعر کا انفرادی عمل ہے، لیکن شاعر کے کائنات کے ظاہری اور باطنی رشتوں کی بنا پر اس کا عمل کائناتی حیثیت کے مماثل ہے، جو پورے جلال و جمال کے ساتھ ہر لحظہ جاری ہے، اور نیا طور اور نئی برقِ تجلی بن جاتا ہے:

ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلی
اللہ کرے مرحلہ شوق نہ ہو طے

تخلیق کاری کا عمل کائناتی عمل کی طرح سراسر اسراری ہوتا ہے، اور لوگوں اس کی فہم و فراست سے ماورا ہوتا ہے، لوگ عادت اور روایت کے اسیر ہو کر اپنی عمریں تمام کرتے ہیں، روزمرہ کی تکراریت، سطحیت اور عمومیت ان کے دل و ماغ پر حاوی ہو کر انھیں اشخاص، اشیا اور مظاہر کی اصلیت، حسن اور ندرت کو پہچاننے کی صلاحیت سے محروم کرتی ہے، اور وہ بینا ہو کر بھی نابینا ہوتے ہیں، ایسے ہی لوگوں کی ہدایت کے لئے انبیا مبعوث ہوئے ہیں، جو ان کو وحی سے زندگی کی سچائیوں کا احساس دلانے کے علاوہ کائناتی مسائل کی اہمیت سے آگاہ کرتے ہیں تاکہ وہ کائنات میں اپنے اصلی مقام کو پہچان کر ایک متوازن اور پرسکون زندگی گزار سکیں، شاعر حیات و کائنات کی سچائیوں کا ادراک رکھتا ہے، اس کی نگاہ "دل وجود" میں اترتی ہے، وہ کائناتی رموز کو بے نقاب کرتا ہے، اور یہ معجزاتی کام وہ متن کے ذریعے انجام دیتا ہے، چنانچہ متن قارئین کے لئے جذب و کشش کا مرکز بن جاتا

ہے، ایسے قارئین متن کے لسانی اور ہیئتی آداب ولوازم کی آگہی رکھتے ہوئے اس کے داخلی تجربے کا شعور پیدا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے متن شہریت، عادت اور کاروباریت کے حاوی دباؤ کے تحت لوگوں کو، جو فطری حساسیت سے محروم ہو جاتے ہیں، پھر سے زندہ کرتا ہے، اور ان کو زندگی اور فطرت کے جمالی اور جلالی پہلوؤں کا احساس دلاتا ہے، اور ان کو اپنی شخصیت کے خود پر منکشف کرنے کا عرفان عطا کرتا ہے۔ یہ کام وہ زورِ خطابت، ترسیلی ذرائع یا ترغیب و تحریص سے نہیں کرتا بلکہ ایک مخصوص لسانی ترکیب سے انجام دیتا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ لسانی عمل پر جبر روا نہیں رکھتا، بلکہ آزادانہ کارگزاری کو پنپنے کا موقع دیتا ہے، یہاں تک کہ شاعری بقول بُروکس ''اس قابل بناتی ہے کہ اسکی دنیا میں زندہ رہنا کیسا محسوس ہوتا ہے، عشق کرنا، نفرت کرنا، کسی شخص کو ضمیر کے کچوکے لگنا، غروب آفتاب کو دیکھنا، یا بستر مرگ کے نزدیک رہنا یا کسی کاز کے لئے مرنا کیسا محسوس ہوتا ہے''۔ اس سے تاہم یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ متن کا خارجی دنیا سے کوئی راست رشتہ قائم ہو جاتا ہے، ایسا نہیں ہوتا، کیونکہ متن اپنے لسانی عمل سے ایک قطعی فرضی دنیا کو خلق کرتا ہے، جس میں فرضی کردار و واقعہ کے عمل اور رد عمل سے ایک ڈرامائی صورت حال وجود میں آتی ہے۔

قاری یہ جان کر بھی کہ وہ متن کے حوالے سے حقیقت سے فرضیت کی جانب سفر کرتا ہے، اپنے قدم نہیں روکتا، بلکہ وہ بیش از بیش اسکی دلفریبی اور کشش میں کھو جاتا ہے، اور اس کے مقابلے میں حقیقت کی فرسودگی اور بے رنگی سے اُوب جاتا ہے، یہاں تک کہ فرضیت اس کے لئے حقیقت کا نعم البدل بن جاتی ہے۔ فرضی داستانوں، حکایتوں، اساطیر اور خوابوں سے اسکی دلچسپی کی یہی دلیل ہے، انسان کے اس رویے کا تعلق اس کے جبلی خواص سے ہے، جو اس کی فطرتِ ثانیہ بن جاتے ہیں، یہی وجہ ہے بچہ شیر خوارگی کے ایام ہی سے خیالی جن، دیو، پری اور بادشاہوں کی فرضی کہانیوں میں دلچسپی لیتا ہے۔ تحلیل نفسی نے اس موضوع پر سائنسی بُنیادوں پر تحقیق کر کے کئی حقائق کو منظر عام پر لایا ہے۔

پس، شاعری کو ایک وسیع تر کائناتی تناظر میں دیکھنے سے اسکی اصل اور ماہیت کی

تفہیم و تحسین کے لئے ایک نیا زاویہ ء نگاہ سامنے آتا ہے۔ اس سے شاعری کو موضوعیت اور معطقیت کی عاید کردہ حد بندیوں کو عبور کرنے اور آزاد فضا میں تجسّس واستفہام کی منزلوں سے گذرتے ہوئے کشف وعرفان کی ارفع بلندیوں کو چھونے کی قوت حاصل ہوتی رہے۔ رہی تنقید تو اس نقطہ ء نظر سے اسکے تفاعل کی تعین کے بارے میں بھی از سر نو غور کرنے کی ضرورت لاحق ہو جاتی ہے۔

O

تنقید سے یہ توقع قائم ہو جاتی ہے کہ وہ متن کے لسانی اور ہیئتی عناصر کے گہرے تجزیاتی مطالعے سے اس کے اندر وجود پذیر تجربے کے اس داخلی نظام کا پتہ لگائے جو رشتوں اور تلازموں کی باہمی تطبیق کی صورت میں قابل شناخت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے نقاد کا یہ کام کہ وہ تخلیق میں کسی ایسے معین خیال یا ٹھوس موضوع کی نشاندہی کرے جسے تخلیق سے الگ کیا جاسکے، اپنی عدم معنویت کی بنا پر منسوخ ٹھہرتا ہے، نتیجتاً روایتی تنقید لایعنی ہو جاتی ہے، یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ جس طرح حیات و کائنات کے پھیلاؤ کی لحظہ بہ لحظہ تغیر و تقلیب کی کوئی متعینہ صورت نہیں، اسی طرح متن جو کائناتی فنامنا کی ہی ایک خود مرتکز تصغیری صورت ہے، کوئی معینہ صورت نہیں ہو سکتی، یہ زماں و مکاں کی مانند توسیع اور تعلیق کے مسلسل اور پیچیدہ عمل سے گزرتا ہے، اور ہر آن نو بہ نو جلوؤں کو خلق کرتا ہے، سائنس کے نظریے کے مطابق کائنات مسلسل تغیر کے عمل سے گزرتی ہے، تنقید اگر سائنسی عمل سے کچھ استفادہ کر سکتی ہے تو وہ یہ آگہی ہے کہ ادب جو خارجی کائنات کی

تخلیق کا ایک داخلی عمل ہے، کسی قطعیت کا پابند نہیں، یہ قاری اور قاری سے ایک اضافی رشتہ رکھتا ہے، یہ دراصل اس صورت میں ممکن ہے جب ساختیاتی شعریات کے پیش نظر بقول کلر "یہ بات تسلیم کی جائے کہ یہ تشریحی نہیں، یہ حیرت انگیز تفسیریں پیش نہیں کرتا، یا ادبی مناظروں کو حل نہیں کرتا، یہ قرأت کے عمل کی تھیوری ہے"، کلر نے صاف طور پر کہا ہے کہ ساختیاتی تجزیہ معنی کی جانب نہیں بڑھتا، یا متن کا راز دریافت نہیں کرتا۔ بارتھ نے اسی نقطہء نظر سے متن کو پیاز سے مشابہ کیا ہے، "جو پرتوں کا مجموعہ ہے، اور جس کا جسم آخر میں کوئی دل، کوئی مغز، کوئی راز، کوئی اصول کچھ بھی نہیں رکھتا، سوائے اپنی پرتوں کی لامحدودیت کے"۔ بہر کیف، کائناتی عمل سے مماثلت کی بنا پر متن تجربے کی لامتناہیت پر حاوی ہو کر قاری اور قاری میں فرق کرتا ہے:

کام یاروں کا بقدر لب و دنداں نکلا

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ تخلیق کے لسانی نظام میں پیوست اسراری تجربے کی شناخت کا کام وہی نقاد بطریق احسن انجام دے سکتا ہے، جو خود بھی تخلیق کار ہو، ایلیٹ کی مثال سامنے کی ہے، لیکن اس نظریے کو کلیّے کی حیثیت نہیں دی جا سکتی، کیونکہ ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو خود کسی وجہ سے تخلیق کاری میں حصہ نہیں لیتے تاہم جو تخلیق کے بطون میں اتر کر اسکے محرکات و مظاہر کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ رچرڈس، امپسن، بُروکس، سید عبداللہ، گوپی چند نارنگ اور وارث علوی اس کی مثالیں ہیں۔ یہ لوگ اپنے ذوق، نظر اور آگہی کی بدولت تخلیقیت کے رموز کو منکشف کرنے میں غیر معمولی مہارت رکھتے ہیں۔ لیسنگ نے کہا ہے "ہر فن کا نقاد جینئس نہیں ہے بلکہ ہر جینئس ایک پیدائشی نقاد ہوتا ہے، اس کے اندرون میں تمام قواعد کی شہادت ملتی ہے"۔

الغرض تخلیق کے رموزی تجربے تک رسائی حاصل کرنا اور قاری کو اس میں شریک کرنا تنقید کا بُنیادی کام ہے، یہ کام تخلیق کی لسانی اور ہیئتی ساخت کی تجزیہ کاری سے ہی ممکن ہے، تجزیہ کاری کے نام پر بالعموم جو مطالعے کئے گئے ہیں، وہ متن کے کلی

نظام سے تعرض کرنے کے بجائے اس کے جزوی اجزا سے متعلق کیے جاتے ہیں، ان مطالعات میں بالعموم دو طریقوں کو روا رکھا گیا ہے:

(۱) متن کے الفاظ کے لغوی معانی کی نشاندہی سے اس کے کلی معنی کی وضاحت،

(۲) متن کے بعض الفاظ پر توجہ مرتکز کر کے ان معانی کی کڑیوں کو ملانا جو شاعر سے منسوب کیے جائیں،

ان دونوں طریقوں میں تجزیہ نگار متن کے داخلی تجربے کو مس کرنے کے بجائے ان مطالب و نظریات کی تشریح کرتا ہے، جو متن سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے حتیٰ کہ بعض صورتوں میں ان کا رشتہ خود شاعر سے بھی تکلفاً ہی قائم کیا جاتا ہے۔ ہاں اگر ان کا رشتہ شاعر کی حقیقی زندگی سے ہو، یا ایسا باور کیا جائے، تو بھی متن شناسی میں ان کا کوئی رول نہیں رہتا۔ انگریزی میں تجزیاتی تنقید کی شروعات رچرڈس نے کی، اور اس کے بعد کئی امریکی نقادوں مثلاً رین سم، ایلن ٹیٹ، ایمپسن اور بروکس نے اسکی پیش رفت میں نمایاں حصہ لیا، اردو میں وزیر آغا، گوپی چند رنگ اور فاروقی نے اس نوع کے تجزیے کیے لیکن مشرق و مغرب میں تنقید کا تجزیاتی عمل آخر الامر شعر کے موضوعی کردار ہی کی جانب راجع ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہیئتی نقادوں نے منشائے مصنف کو پس پشت ڈال کر متن ہی کو مرکز توجہ بنایا ہے، مگر وہ متن کے لسانی اور ہیئتی مطالعے کی نتیجہ خیزی پر زور دیتے ہیں، یعنی اس کے معنی و مطلب کے استخراج کو نظر انداز نہیں کرتے، اس طرح سے وہ تجزیاتی مشقت سے گزر کر اس چیز کو حاصل مطالعہ قرار دیتے ہیں، جو متن میں ہے ہی نہیں۔ موجودہ دور میں پس ساختیاتی تنقید نے ہیئتی تنقید کے اس طریقۂ کار کو مسترد کیا، اور یہ نظریہ پیش کیا کہ تجزیہ کاری سے شعر سے معنی کی کشید کا عمل غیر متعلقہ ہے، کیونکہ تخلیق میں، اسکی رو سے معنی کی نہیں، بلکہ شعریات کی موجوگی کی شہادت ملتی ہے، جو وحدانی معنی کو مسترد کرتی ہے، اس ضمن میں گذشتہ تیس برسوں سے میرا یہ موقف رہا ہے کہ تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، یہ ایک امکان خیز تخیلی فضا، جو

لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے، اس میں کردار و واقعہ کے تعمل سے جو تجربہ ابھرتا ہے، وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے، اور تجسّس اور تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔

تجربے تک رسائی حاصل کرنے کے لئے نقاد کو تجزیہ کاری کی عمل آوری لازمی ہے۔ میں نے عملی تنقید میں تجزیاتی طریق کار کو بَرتنے کی سعی کی ہے، لیکن مروجہ تجزیہ نگاری سے ہٹ کر میں نے تجزیے کے اکتشافی عمل کو روا رکھا ہے، اسکی رو سے متن کے الفاظ کا تجزیہ اس طرح نہیں کیا جاتا کہ ان سے معنی و مطلب کی کشید کی جائے۔ ایسا تجزیاتی عمل پوسٹ مارٹم کا عمل ہے، جسے تخلیقی تجزیہ کاری رد کرتی ہے۔ تخلیقی تجزیہ کاری الفاظ کے رشتوں اور تلازموں کا ادراک کر کے ان کے باہمی تعمل سے ابھرنے والی ایک فرضی صورت حال کو دریافت کرتی ہے جو کردار و واقعہ کے عمل سے ایک ہمہ گیر اور حرکی وجود پر محیط ہو جاتی ہے۔ اس لئے یہ الفاظ کے داخلی عمل سے اس رموزی تجربے میں شرکت کا عمل ہے، جو آہستہ آہستہ منکشف ہوتا ہے، میں نے اس طریق تجزیہ کی شروعات ''اقبال اور غالب'' (۱۹۷۸) سے کی ہے، اسکے بعد ''ناصر کاظمی کی شاعری'' (۱۹۸۲) اور ''کارگہ شیشہ گری۔ میر کا مطالعہ'' (۱۹۸۲) میں اسے بَرتنے کی کوشش کی، جہاں تک مجھے یاد ہے میں نے اس طریق نقد کو چھٹے دہے سے ہی عملانے کی طرف توجہ کی ہے، اور پھر کئی قدیم و جدید شعراء کے تجزیاتی مطالعے پیش کئے، اس نظریے کے بارے میں، میں نے ''کارگہ شیشہ گری'' کے دیباچے میں بعض خیالات کا اظہار کیا ہے، بعد میں اس کتاب کا ایک متعلقہ اقتباس میں نے ''معاصر تنقید'' (۱۹۹۲) کے ابتدائی صفحے پر درج کیا ہے، ملاحظہ کیجئے:

(ا) ''شاعری بُنیادی طور پر ایک طلسم کارانہ تخلیقی فن ہے، شاعر لفظ و پیکر کے علامتی بَرتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا ہے، ان طلسم کدوں تک عام قاری کی رسائی ممکن نہیں، اس لئے ایک صاحب نظر نقاد کی رہنمائی ناگزیر بن جاتی ہے''۔

(ب) ''تنقید کا کام، جیسا کہ ذکر ہوا، شعری لسانیات کے وسیلے سے تخیلی دنیا کی سایہ

گوں فضاؤں میں صاعقہ پوش وقوعات کی شناخت کرنا ہے، اور قاری کو ان کی ندرت، معنویت اور جمالیاتی تاثیر کا احساس دلانا ہے یعنی تنقید کو ایک اکتشافی کردار انجام دینا ہے"۔

اقتباسات ہذا کے علاوہ میں نے دونوں کتابوں میں اپنے تنقیدی موقف کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ خاص کر "کارگہ شیشہ گری" میں اس کی عمل آوری کے امکانات کو بروئے کار لانے کیلئے خاصی تفصیل سے کام لیا ہے، تاہم یہ بعض معاصرین، جن میں ایسے لوگ پیش پیش ہیں جو فن کو نظرے کی بھینٹ چڑھاتے رہے ہیں یا جو فن اور نظریے کو آپس میں گڈمڈ کرتے رہے ہیں، کے گلے سے نہ اتر سکا، اور وہ اس سے جزبز ہو گئے، انہوں نے تنقید کے اس طریق کار سے اپنی لاعلمی کی بنا پر شکوک کا اظہار کرتے ہوئے غیر متعلقہ خیال آرائیوں سے کام لیا۔ سید محمد عقیل نے اپنی خود نوشت "گئو دھول" میں استہزائی انداز میں لکھا:

"۔۔۔اور اپنے خیال میں تنقید نگاری کے ایک نئے سکول کی انہوں (حامدی کاشمیری) نے بُنیاد ڈالی، اور وہ ہے اکتشافی تنقید" (ص ۲۵۳)

اسی طرح ڈاکٹر فضل امام، جو کہ اردو کے پروفیسر ہیں، نے "اندازے" میں "معاصر تنقید" پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنی "علمیت اور وسعت نظری" کا مظاہرہ کرتے ہوئے میرے مجوزہ طریق نقد کو بیک جنبش قلم "یک رخانہ" اور "تعصباتی" اور نہ جانے کیا کیا قرار دیا۔ اکتشافی تنقید کی اصطلاح سے حد درجہ ہڑبڑا کر موصوف نے میرے بارے میں یہ گل فشانیاں کیں:

* "فاضل مصنف اپنی جس نئی "اکتشافی تنقید" کا ذکر فرماتے ہیں، وہ اردو میں ہی کیا یورپی زبانوں میں بھی تقریباً ناپید ہے۔
* غالباً پروفیسر حامدی کاشمیری کچھ اس طرح کی اکتشافی تنقید کے ایک نئے دبستاں کے بانی بننا چاہتے ہیں۔
* بہر کیف، میں اسے تعصباتی تنقید پر محمول کروں گا۔"

درج بالا چند اقتباسات سے (حالانکہ اصل عبارتیں طولانی ہیں) ہی موصوفین کے میرے اور میرے نظریہ ٔ نقد کے بارے میں حد درجہ متعصبانہ، غیر استدلالی اور معاندانہ رویوں کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

اپنے بارے میں ان کے تنقیحی رویے کو ان کا ذاتی مسئلہ قرار دے کے، اور اکتشافی تنقید کے بارے میں ان کے طنزیہ اور استہزائی رویوں کو ان کی لاعملی پر محمول کر کے میں نے خاموشی اختیار کی، لیکن جب ڈاکٹر قمر رئیس نے "معاصر تنقید" کا اپنے رسالے میں ذکر کر کے اسے موجودہ صدی کی ایک گمراہ کن کتاب قرار دیا، تو میں نے اپنے نظریہ ٔ فن کے بارے میں منصوبہ بند طریقے سے پھیلائی جانے والی غلط فہمیوں کا ازالہ کرنے کی ضرورت کو محسوس کیا، اسی زمانے میں اردو سروس سے "معاصر تنقید" پر ڈاکٹر خلیق انجم، ڈاکٹر خورشید احمد، شافع قدوائی اور ڈاکٹر افضال حسین کے مابین جو مباحثہ نشر ہوا، اس میں مذکورہ کتاب کو میرے طریق نقد کے حوالے سے جہاں فکر انگیز قرار دیا گیا، وہاں اس طریق نقد کی عمل آوری کی صحت کے بارے میں بعض شبہات کا اظہار بھی کیا گیا، اور حیرت کی بات یہ ہے کہ "معاصر تنقید" کے بجائے "کارگہ شیشہ گری" کے پیش لفظ میں درج متذکرہ بالا اقتباسات کو ہی مرکز توجہ بنایا گیا، اور موٹے طور پر تین اعتراضات کو وارد کیا گیا۔

(۱) یہ کہا گیا کہ میں نے شاعری کو "طلسم کارانہ تخلیقی فن" قرار دے کر یا "تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرنے" کے بیان سے اپنی بات کو واضح اور معروضی انداز میں پیش نہیں کیا ہے، بلکہ تاثراتی انداز بیاں سے کام لیا ہے، جو قاری کے حیطہ ٔ ادراک میں نہیں آسکتا۔

(۲) فن کے "اسراری جلووں" کی وکالت کرنے سے میں نے شعر میں معانی کی حیثیت کو مشکوک کیا ہے۔

(۳) میں نے منصف کے بجائے متن کو مرکز توجہ بنا کر ہیئتی تنقید کے طریق کار کو

ہی بَرتا ہے۔

متذکرہ مباحث کے حوالے سے میرے نظریہ ءِ نقد پر کئے گئے اعتراضات کے ذکر کی ضرورت غالباً پیش نہ آتی، اگر یہ یا ان سے ملتے جلتے اعتراضات بعض اور حضرات کی جانب سے بھی نہ کئے گئے ہوتے، اور اس سے زیادہ اہم بات یہ کہ اگر یہ پیش نظر مقالے میں پیش کردہ تنقیدی اصولوں (postulates) سے بالواسطہ یا بلاواسطہ تعرض نہ کرتے، اس لئے اس ضمن میں چند معروضات پیش ہیں :

اعتراض نمبر (۱) کے بارے میں یہ عرض ہے کہ شاعری کو "طلسم کارانہ تخلیقی فن" کہہ کر میں نے شاعری کی ماہیت، یعنی اس کے تخیلی کردار کو استعاراتی پیرایہ ءِ بیاں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے، ادب کے معمولی سے طالب علم کے لئے بھی یہ پیرایہ ءِ بیاں تفہیم کا مسئلہ پیدا نہیں کر سکتا، کسی بات کے اظہار کے لئے استعاراتی پیرایہ ءِ بیاں اختیار کرنے کی ضرورت (نثر اور نظم دونوں میں) اس وقت پیش آتی ہے، جب اظہار طلب موضوع پیچیدگی اور وسعت پر محیط ہو، شعری تجربے کی معجز کارانہ نوعیت کو دو ٹوک الفاظ میں معرض اظہار میں لانا آسان نہ تھا، اس لئے اسے "طلسم کارانہ تخلیقی فن" کے استعارے میں بَرتا گیا ہے۔ یوں بھی اگر شاعری کے بارے میں قدیم وجدید آراء کو ذہن میں رکھا جائے، تو ان میں سے متعدد آراء شعر کے طلسمی عمل کے بیان سے ہی متعلق رہی ہیں، چنانچہ افلاطون سے لے کر عہد حاضر تک کتنے ہی نقادوں نے فن کے طلسم کارانہ عمل کی وکالت کی ہے، کتنے ہی تخلیق کاروں نے بشمول غالب فن کو طلسم یا اعجاز قرار دیا ہے، اور یہ اس لئے کیا گیا ہے کہ فن کو غیبی یا وہبی سرچشموں سے جوڑ دیا گیا ہے، اس لئے شاعری کو "طلسم کارانہ تخلیقی فن" قرار دے کر میں نے کوئی قابل اعتراض یا غیر مانوس بات نہیں کی ہے۔ ظاہر ہے معترضین کی جانب سے کئے گئے اعتراض میں کوئی وزن باقی نہیں رہتا، یہ بات قابل ذکر ہے کہ میں نے "کارگہہ شیشہ گری" میں ہی اول الذکر پیراگراف کے ساتھ ہی دوسرے پیراگراف میں استعاراتی انداز بیان کو تج کر ٹھوس تنقیدی زبان کو بَرتا ہے، اور

"تخیلی دنیا" اور "اس کے وقوعات" کو بیان کیا ہے، جسے معترضین نے بالکل نظر انداز کیا ہے جو تعجب خیز ہے۔ اس سے بھی زیادہ تعجب کی بات یہ ہے کہ پوری کتاب (یعنی معاصر تنقید) جو تنقیدی تناظر میں شاعری کی ماہیت کی تعیین و تفتیش کو بھی اپنا موضوع بناتی ہے کو یکسر نظر انداز کر کے اس کے ایک ابتدائی صفحے پر مندرج ایک اقتباس کو ہی اعتراضات کی اساس بنایا گیا ہے، جس کا ظاہر ہے کوئی جواز نہیں، اور یہ اعتراض برائے اعتراض ہو کے رہ جاتا ہے۔

دوسرا اعتراض اس مفروضے کی بنا پر کیا گیا ہے کہ میں نے شعر میں "اسراری جلووں" کی وکالت کرنے سے معنی کی اہمیت کی تخفیف کی ہے یا اسے مشکوک بنا دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ میں نے اتنا ہی نہیں کیا ہے، بلکہ اس سے بھی آگے ایک قدم بڑھایا ہے، یعنی میں نے شعر سے معنی کی لاتعلقی پر زور دیا ہے۔ میرے خیال میں شعر تجربے سے نہ کہ معنی سے سروکار رکھتا ہے، تنقید بنیادی طور پر اس تجربے سے راہ و رسم بڑھاتی ہے، جو لسانی عمل سے تخلیق میں موجود رہتا ہے، اور اپنی حیثیت منواتا ہے۔ تنقید کا اگر کوئی کام ہے، تو یہ کہ وہ حتی الامکان ابہام اور علاقیت کے پردوں میں مستور تجربے کا انکشاف کرتی ہے، یاد رہے کہ تجربہ لسانی ہیئت کے فریم میں فٹ کی گئی کوئی چیز نہیں، یہ متن سے مستخرج ہونے والا خیال نہیں، یہ کوئی ایسا واقعہ نہیں جسے ٹھوس پیرائے میں قاری تک منتقل کیا جائے۔ تجربہ خلقی طور پر متن میں آوازوں، پیکروں، جذبوں اور خاموشیوں سے گہرے طور پر جڑا ہوا ہوتا ہے، اور کلی طور پر بھی اسکی کسی متعینہ صورت پر اصرار نہیں کیا جا سکتا، یہ بنیادی طور پر لفظوں کے تلازموں سے پیوست ہوتا ہے، اس لئے شاعر کے عقیدے یا نظریے سے کوئی سروکار نہیں رکھتا، اس کا یہ مطلب نہیں کہ متن خیال یا معنی سے یکسر عاری ہوتا ہے، متن میں جو ڈرامائی صورت حال ابھرتی ہے وہ خیال یا معنی تو نہیں، مگر خیال یا معنی کے لئے راستہ ہموار کر سکتی ہے، جو تنقیدی نہیں بلکہ تشریحی عمل کہلائے گی، اے، سی، بریڈلے نے تجربے کی خود مکتفیت پر زور دیتے ہوئے لکھا ہے:

"اولاً، یہ تجربہ ہی اس کا مقصد ہے، اور اسی کی بنا پر یہ رکھنے کے قابل ہے، اس کی ایک ذاتی قدر و قیمت ہے، دوم، اس کی شاعرانہ قدر و قیمت صرف اسکی یہی ذاتی قدر و قیمت ہے"۔

بریڈلے نے شاعرانہ تجربے کی خود مکتفیت پر زور دینے کے ساتھ ساتھ زندگی اور حقیقیت سے اس کے رشتے کا سراغ لگایا ہے، اس کے نزدیک شاعری زندگی سے تعلق تو رکھتی ہے، مگر بالواسطہ، اس کے خیال میں شاعری اور زندگی دو الگ الگ فنامنا ہیں اور دونوں کے "دو مختلف قسم کے وجود ہیں"، زندگی سے بالواسطہ رشتے کی توثیق کر کے شعر بھی اپنے طور پر آگہی کا ذریعہ بن جاتا ہے، لیکن وہ زندگی کی اصل چیزوں کے بارے میں نہیں بلکہ ان کے تجربے کے بارے میں آگہی کا ذریعہ بن جاتا ہے، یہ سائنس کی طرح تصدیق شدہ قوانین کے تحت کام کرنے والی حقیقتوں کا علم نہیں، بلکہ زندگی کے بارے میں اس فرضیت کا علم ہے جو آگہی پر منتج ہوتا ہے۔ یہ گویا زندگی کی اسراریت کا انکشاف ہے۔ ناتھروپ فرائی نے فن کے اسی ارتقائی عمل کی بنا پر اسے اکتشافی قرار دیا ہے۔ گذشتہ تیس برسوں سے میں نے پورے تسلسل اور تواتر سے تخلیق کے اسی طلسماتی کردار، جو اکتشافیت کا متقاضی ہے پر زور دیا ہے، اور تشریحی طریق کار (جو مدرسانہ طریق کار ہے) سے لاتعلقی ظاہر کی ہے۔ "معاصر تنقید" میں بھی اسی طریق کار کو برتا گیا ہے، اس لئے فن میں "اسراری جلووں" کی بات کرنا تخلیق سے معنی کے اخراج پر دلالت تو کرتا ہے مگر زندگی سے رشتے کی تنسیخ نہیں کرتا۔

(۳) میرا تنقیدی طریق کار ہیئیتی تنقید سے اس حد تک تو مماثلت ضرور رکھتا ہے کہ متن سے مصنف کی بے دخلی کو تسلیم کیا جائے، اور متن کے انفرادی وجود کو اہمیت دی جائے تاہم میں متن کے رگ و ریشے میں مصنف کے گردش کرتے ہوئے لہو کی موجودگی کا منکر نہیں ہوں، یہی وہ لہو کی حرکت اور گرمی ہے، جو کلام میر کو میر سے منسوب کرتی ہے، لیکن میں اس بات کے حق میں نہیں ہوں کہ لہو کی موجودگی تخلیق کو مصنف کا replica بناتی ہے، تخلیق مصنف سے لہو کشید کرنے کے بعد اپنے وجود کا اثبات اور تحفظ کرتی ہے، اور ایسا

کرتے ہوئے مصنف کے لہو کو چراغاں میں بدل دیتی ہے، اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مصنف کی کوئی بھی چیز، اس کا عقیدہ یا نظریہ، اسکی نفسیات، اس کا معاصر شعور تخلیق میں در آنے پر اصرار کرنے کے باوجود وہ نہیں رہتی، جو کہ وہ ہے، یہاں تک مصنف کی پوری شخصیت کی مکمل تقلیب ہو جاتی ہے، کلام غالب سے شعری کردار کی انانیت کے تصور یا وزیر آغا کی "آدھی صدی کے بعد" کے کردار کے ذہنی اور جذباتی کوائف کو Persona کی نفی کر کے غالب کی انانیت یا وزیر آغا کے سوانحی کوائف قرار دینا درست نہیں۔

ہیئتی تنقید سے میرا طریق کار اس وقت قطعی مختلف ہو جاتا ہے، جب میں ہیئتی تنقید، جو (close reading) سے متن سے جزوی یا کلی معنی یا موضوعیت کی کشید کرتی ہے، کے خلاف تخلیق سے اس کے ماخذ یا محرک یا منشا (motive) سے متعارض ہوئے بغیر ایک عضوی یا کلی تخلیقی وجود کی دریافت پر زور دیتا ہوں۔ اس طرح سے تنقید تخلیق کے ذریعے کوئی معنی یا مدعا پہنچانے کا کام نہیں کرتی، ہیئتی تنقید کے اس نظریے سے بھی مجھے اختلاف ہے کہ تخلیق میں ہیئتی کل ریاضیاتی درستگی کا حامل ہو، ہیئت کو تجربے کے مطابق اطراف میں پھیلنے اور بڑھنے سے روکا نہیں جا سکتا، یہ بروکس کے well wrought urn کے تصور کے مطابق نہیں، بلکہ ایک زندہ اور متحرک وجود ہے، اس کے اطراف میں پھیلنے کا یہ مطلب نہیں کہ اس کی fragmentation ہو جاتی ہے، یہ اطراف میں پھیلنے کے باوجود ارتباطیت کو قائم رکھتی ہے۔

پس ساختیاتی تنقید نے تخلیق کی کثیر المعنویت پر زور دیا ہے، اس سے پھر تخلیق میں معنی کی دراندازی ہو جاتی ہے، میرے خیال میں تخلیق کی ماہیت کے پیش نظر اسے کثیر المعنی قرار دینے کے بجائے کثیر الجہت قرار دینا موزون ہے، اس سے تخلیق پر معنی کا لیبل چسپاں کرنے کے عمومی رجحان کا سد باب ہو گا، اور بقول گوپی چند نارنگ "اسکی طرفیں کھل جائیں گی"۔

شعر میں نہ صرف شاعر کی تخلیقی سطح پر اس کے حسی، جمالیاتی اور ثقافتی عناصر

ایک دوسرے سے پیوستگی کے حاوی میلان کا پتہ دیتے ہیں، بلکہ اسکی خارجی سطح پر بھی شعر لسانی تشکیل کے عمل میں ساختگی (structuring) کے رجحان کی غمازی کرتا ہے، یہ مختلف لسانی عناصر کی پیوستگی کا عمل ہے، جو لفظوں کی ظاہری ترتیب میں صفحہ قرطاس پر نمودار ہو جاتا ہے، اور قرأت کے عمل سے انار کی طرح ست رنگے پھیلاؤ میں بدل جاتا ہے، سائیر کے نظریہء لسان کے مطابق زبان کی تخلیقیت ایک سسٹم (langue) یا گرائمر کی پابند ہے، اس سسٹم کی پیروی کرتے ہوئے زبان گفتار (parole) کی صورت میں ان گنت جملوں کو خلق کرتی ہے۔ لانگ معاشرتی عمل کا زائیدہ ہے اور پارول انفرادی نوعیت سے مخصوص ہے، جیسا کہ پہلے مذکور ہوا، کائنات کی ہر شے یہاں تک کہ ایٹم بھی کوئی ٹھوس شے نہیں، بلکہ رشتوں کا ایک جال ہے، جو اس کا سٹرکچر ہے، اور جس کا کوئی مرکز نہیں، بقول وزیر آغا "جس کے ہر خانے میں تمام خانے" موجود ہیں، ساختیاتی تنقید کے موئیدین میں بارتھ نے سائیر کے نظرئیہ لسان سے استفادہ کرتے ہوئے اس بات کی وکالت کی کہ ادب میں بَرتی جانے والی زبان خارجی حقیقت کو پیش نہیں کرتی، کیونکہ ادبی زبان ترسیلی زبان نہیں، یوں بھی سائیر کے نزدیک زبان من مانے طریقے سے نافدالعمل ہے، اور حقیقت سے اس کا تعلق نہیں ہے، ادبی زبان تو زیادہ ہی حقیقت کی عکاسی سے محترز ہے، ادب میں چونکہ زبان ان داخلی رشتوں کو متحرک کرتی ہے، جو تلازمی صورت میں اس سے منسلک ہوتے ہیں، اس لئے ادب کی زبان کی کثیر الجہتی اسکی انفرادی قدر بن جاتی ہے۔

ادب کی فلسفیانہ تاویل کرتے ہوئے ساختیاتی نقادوں نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ کائنات میں چونکہ کوئی مرکزیت نہیں یا اس کے کوئی مرکزی معنی نہیں، بلکہ ہر شے ایک ساختہ (structure) ہے، جو معنی کے بجائے رشتوں کے ایک نظام پر دلالت کرتا ہے، لہٰذا ادب سے، جو ایک کائناتی مظہر ہے، کسی معین یا مرکزی معنی کے استخراج کی توقع عبث ہے، اس صورت حال کا اطلاق ادب پر بھی ہوتا ہے۔ بارتھ نے اپنے خیال کی توضیح

کے لئے ادب کو پیاز کے چھلکوں کی مانند قرار دیا ہے، پیاز سے چھلکے اتارنے کے بعد کوئی مغز یا چیز باقی نہیں رہتی، بعینہٖ ادب کے لسانی نظام کا تجزیہ کر کے کسی معینہ یا مرکزی خیال تک رسائی ممکن نہیں۔ ۱۹۶۷ میں دریدا نے بھی ساخت شکنی کے نظریے کے تحت کائنات میں کسی جوہر یا معنی کو مسترد کرتے ہوئے ادب میں کسی معینہ معنی کے تصور کا ابطال کیا، اسکے خیال میں ادبی زبان کو برتنے کے عمل میں ہی زبان کی معنویت کی رد تشکیل کا آغاز ہوتا ہے، کیونکہ زبان اپنے طور پر ان معانی کو خلق کرتی ہے جو اس کے ظاہرا معنی نہیں۔

موجودہ صدی میں سائنسی تحقیقات خاص کر کانٹم فزیکس نے مادے کے بارے میں روایتی تصور کا ابطال کر کے مادی کائنات کو برقی توانائی کا ایک متحرک اور تقلیب پذیر سلسلہ قرار دیا ہے، جس سے ہر شے کی مرکزیت کا تصور خود بخود مسترد ہو گیا ہے، اور مادہ رشتوں کا جال (web of relations) قرار پایا ہے، اس سے نہ صرف خارجی حقیقت کے تصور میں انقلابی تبدیلی واقع ہوئی ہے، بلکہ بشریات، ثقافت، نفسیات اور ادب کے تصورات بھی متاثر و متغیر ہو گئے ہیں۔ سائیر نے سائنسی دریافتوں ہی کے زیر اثر موجودہ صدی کے آغاز میں اپنا انقلابی نظریہ ءلسان پیش کیا، اسی عہد میں فرائڈ نے سماجی امتناعات کو فرد کی نفسیاتی الجھنوں کا باعث قرار دیا، اور درکھیم نے سماجیات میں سماجی اقدار کو فرد کے طرز عمل کی تعیین میں بنیادی کردار کی ادائیگی کا فریضہ سونپا، اس طرح سے زبان، سماجیات اور نفسیات کے علاوہ طبیعات اور حیاتیات وغیرہ نے بھی مرکزیت کے انہدام اور ساختیاتی عمل کی نشاندہی پر زور دیا۔

پس ساختیاتی تنقید نے اس امر پر بھی زور دیا ہے کہ شعر کے لسانی نظام، جو اجزاء کے باہم دیگر ہونے یا سٹرکچرنگ کے عمل کا نتیجہ ہے، اور اسکی شعریات کا درجہ رکھتا ہے، کی تلاش و تعیین کو ہی تنقید کا تفاعل قرار دیا جانا چاہیے۔ یہ گویا تخلیق کی شعریات ہی ہے، جو اپنے اصولوں اور آداب و ضوابط کی پابندی کرتے ہوئے تخلیق کے معنوی امکانات کو حقیقت سے لاتعلق کر کے فن کے آزادانہ عمل کی اجازت دیتی ہے۔

المختصر، یہ زبان کا تخلیقی بَرتاؤ ہے، جو شعر کی وجود پذیری کا ضامن ہے، متن کے الفاظ اپنے سیاق میں رشتوں کے نظام کو متحرک کرنے کے ساتھ ساتھ زبان کے کلی نظام میں مضمر امکانات کو بھی متحرک کرتے ہیں، اور ایک سلسلہ در سلسلہ آزاد اور امکان خیز صورت حال کو خلق کرتے ہیں، نتیجتاً شعر سے مرکزی خیال، نظریہ یا موضوع کی بے دخلی واقع ہو جاتی ہے، اس نقطۂ نظر سے ہیئتی تنقید کے علاوہ دیگر مروجہ تنقیدی نظریے بھی نظر ثانی کے محتاج ہو جاتے ہیں، گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں :

"ایسے تمام ادبی نظریات کو جو ذہن انسانی کو معنی کا سر چشمہ اور ماخذ قرار دیتے ہیں، ساختیات رد کرتی ہے، اس کا اصرار ہے کہ معنی کا سر چشمہ باقاعدہ ثقافتی اور لسانی نظام ہے، جو ہر وقت موجود ہے" ۱؎ اس لئے معترضین کا یہ کہنا کہ میرا طریق کار ہیئتی تنقید کے مماثل ہے، درست نہیں، جہاں تک ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقیدی رویوں کا تعلق ہے، ان سے بھی اختلاف اس وقت کیا جا سکتا ہے، جب وہ معنی کے التوا یا کثیر المعویت کے تصورات کی وکالت کرنے کے باوجود معنی سازی کی بات کرتے ہیں۔ جوتھن کلر نے لکھا ہے :

"قرأت کے شغل کی طرف نئی توجہ دیتے ہوئے، اس بات کو مخصوص کرنے کی سعی کی جائے گی کہ ہم کس طرح متون سے معنی اخذ کریں، وہ کون سے تشریحی عوامل (operations) ہیں، جن پر ادب حیثیت ادارے کے مبنی ہے"۔

۱؎ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (ص ۵۲)

O

زبان کا تخلیقی برتاؤ بنیادی طور پر استعارہ کاری اور علامتیت پر انحصار رکھتا ہے، تشبیہ ٹکسال باہر ہو گئی ہے، کیونکہ وہ وضاحتی اور نثری انداز کو روا رکھ کر شعر کی خود مرتکزیت کا زیاں کرتی ہے۔ تشبیہ کے مقابلے میں استعارہ شعری زبان کا جزوِ لاینفک ہے، کیونکہ یہ تجربے کی پیچیدگی پر محیط ہو جاتا ہے۔ اعلیٰ فن زندگی کے پیچیدہ تجربات کی بازیابی کرتا ہے، اور یہ استعارہ کاری کے بغیر ممکن نہیں، اس کا یہ مطلب نہیں کہ استعارہ زندگی کی پیچیدگیوں کے لئے حوالگی کا کام کرتا ہے، یہ زندگی سے رابطہ قائم کرنے کا ذریعہ نہیں، بلکہ زندگی کی بصیرت پیدا کرنے کا وسیلہ ہے۔ الیگزنڈر پوٹیلینا نے "آرٹ تکنیک ہے" میں لکھا ہے:

"استعارہ معروض کو جاننے کا وسیلہ بننے کے بجائے اس کا وژن خلق کرتا ہے"۔

زبان جونہی استعاراتی عمل سے گزرتی ہے، یہ روزمرہ کی زبان کی عمومیت سے انقطاع کرتی ہے، اور بقول کولرج عدم مشابہت میں مشابہت کا پہلو نکال کر ایک نئے روپ میں جلوہ گر ہوتی ہے، اور معنویت کے ان سلسلوں کو متحرک کرتی ہے، جنکا بصورت دیگر تصور کرنا ممکن نہیں، شعری زبان جب علامتی صورت اختیار کرتی ہے، تو اس کی خود مختاریت اور کثیر الجہتی مسلم ہو جاتی ہے۔

یہ تسلیم کرنے کے بعد کہ شعر میں زبان کے آزادانہ اور خود مختارانہ عمل کے نتیجے میں نادیدہ تجربے کی ایک سیمیائی نمود واقع ہوتی ہے، مصنف کے منشاء یا نظریہ پر ایک بڑا سوالیہ نشان لگ جاتا ہے، تاہم یہ صحیح نہیں کہ تخلیقی عمل میں شاعر کے منشاء یا نظریے کا مکمل اخراج ہوتا ہے، شعر کی تکمیل میں شاعر کے شعوری اور لاشعوری عوامل کی طرح منشائے مصنف کا عمل دخل بھی رہتا ہے، لیکن ان کی کوئی تشکیلی حیثیت نہیں ہوتی، یہ سب بشمول منشائے مصنف اپنی محرکانہ حیثیت ہی رکھتے ہیں، اور تکمیل یافتہ تجربہ ان سب کے

ماورا ہو جاتا ہے، پس شعر میں تجربے کو شاعر کی حقیقی زندگی میں کسی نظریے یا عقیدے سے مربوط نہیں کیا جاسکتا، جس طرح فانی اور حسرت کے کلام میں ابھرنے والی یاسیت اور حسیاتی نشاط ان کی حقیقی زندگی سے منسوب نہیں کی جاسکتی۔ غالباً اسی لئے ساختیاتی نقادوں نے کہا ہے کہ "لکھت لکھنی ہے، لکھاری نہیں" غالب نے ایک صدی قبل ایک شعر میں کہا ہے کہ وہ تخلیق شعر کے لئے آمادہ نہ ہونے کے باوجود شعر نے خود ہی فن میں ڈھلنے کی خواہش ظاہر کی :

مانہ بودیم بدیں مرتبہ راضی غالب
شعر خود خواہشِ آن کرد کہ گردد فن ما

زمانہ قدیم سے تنقید میں یہ مسئلہ موضوع بحث رہا ہے کہ شاعر کا تخلیقی شعور کس طرح اور کس حد تک اپنے عصر اور ثقافتی ماحول کے اثرات کی نمائندگی کرتا ہے، اور یہ بات بھی غور طلب رہی ہے کہ شاعر کس حد تک ان سے ماورا ہو کر عالمی انسانی صورت حال سے منسلک ہوتا ہے، بہ الفاظ دیگر فن کس حد تک زبان، رنگ، نسل اور ethos کے اثرات کو قبولنے کے باوجود عالمی اثر و نفوذ پر حاوی ہو جاتا ہے۔ روایتی تنقید اس مسئلے کو حل کرنے میں ناکام رہی ہے، کیونکہ وہ فن کو مصنف کے عصر اور ثقافتی ماحول کا آئینہ قرار دیکر اسکے تخلیقی کردار کے بجائے اسکی ترسیلی نوعیت کی تائید کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فن اپنی مقامی جڑوں سے نہ صرف پیوست ہوتا ہے، بلکہ ان سے اخذ نمو بھی کرتا ہے تاہم جب مقامیت، عصریت یا ثقافت فن کی کلی ساخت میں رچ بس جاتی ہے، تو یہ اپنی حقیقی صورت سے دست بُردار ہو جاتی ہے اور تخلیقی صورت اختیار کرتی ہے، یعنی اسکی تاریخی یا حقیقی صورت کالعدم ہو جاتی ہے، اس طرح سے ثقافتی یا عصری حقیقت فن کے توسط سے دریافت کا عمل بن جاتی ہے، اور اسکی آفاقی حیثیت مسلم ہو جاتی ہے، اس نظریے کے مطابق تنقید بھی قدر سنجی کے ایک آفاقی معیار کے تقاضوں کی تکمیل کرتی ہے۔ میں نے "جدید اردو نظم اور یورپی اثرات"، میں آج سے تیس سال قبل اس خیال کا اظہار کیا ہے :

"مرتب مقالہ کی رائے میں ادب، شاعری اور فن کو اپنی آخری شکل میں جانچنے، پرکھنے اور اسکی ادبی اہمیت کی تعیّن کے لئے جو خالص ادبی اور جمالیاتی اصول اور ضابطے ہیں، ان کا عالمی ادب پر یکساں طور پر اطلاق ہوتا ہے"۔

شاعری کو وسیع تر کائناتی تناظر میں دیکھنے سے اسکی آفاقیت کے تصور کو پرکھنے کی ضرورت کا احساس لاحق ہو جاتا ہے، ظاہر ہے شاعری میں ان اصولوں کی نشاندہی کرنا لازمی ہو جاتا ہے جو عالم گیریت رکھتے ہیں، اگر ایسا نہ کیا گیا تو ہر ملک اور قوم کی شاعری کے لئے الگ الگ اصول اور قوانین پر زور دیا جائے گا اور عالمی معیاروں کی نفی ہوگی، اس سے نہ صرف فن کی تعیّن قدر کا مسئلہ الجھ کے رہ جائے گا، بلکہ صدیوں سے تسلیم کی گئی فن کی اصلیت اور ماہیت سے بھی چشم پوشی ہوگی، چونکہ فن انسان کی بُنیادی ضرورتوں، جبلتوں، خواہشوں اور جذبوں سے سروکار رکھتا ہے، اس لئے ثقافتی، لسانی اور تاریخی حالات کے باوجود، اسکی آفاقی حیثیت بَرقرار رہتی ہے، ساختیاتی نقطۂ نظر سے چونکہ زبان یا شعر کا کوئی مرکزہ (nucleus) نہیں ہے، بلکہ یہ رشتوں کے جال کے مماثل ہے، اس لیے یہ نتیجہ بَرآمد ہوتا ہے کہ اس کے رشتے علاقائی نوعیت کے ہونے کے باوجود بین الاقوامی رشتوں سے جڑ جاتے ہیں، اس لئے فن کو کسی علاقائی، نسلی یا قومی محرک سے منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری چونکہ انسانی احساسات اور مقدرات سے تعرض کرتی ہے، اس لئے زبان، رنگ اور نسل کے امتیازات و خصوصیات کے باوجود یہ عالمگیر سطح پر انسانی سائیکی اور فکر و احساس سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔ کالیداس، شیکسپیر، شیخ العالمؒ، میر، غالب اور ایلیٹ اسکی مثالیں ہیں۔ ساختیاتی تنقید نے ادب کے عالمی نظام کی بات کرتے ہوئے علاقائی یا ملکی اساطیر کے اندر بُنیادی اسطور کی دریافت پر زور دیا ہے، اور بُنیادی اسطور پر ہی ادب کے اساطیری کردار کو دریافت کرنے کی وکالت کی ہے۔ فرائی کا تنقیدی کام اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہے، ماہرین نفسیات یعنی فرائڈ اور یونگ نے بھی بُنیادی جبلتوں اور نسلی لاشعور میں آرکی ٹائپس کو ادب کی تشکیل کا موجب ٹھہرایا ہے، یوں بھی موجودہ زمانے میں آفاقیت کا تصور ہر

شعبہ ء حیات اور ہر شعبہ ء فکر میں نمایاں اہمیت حاصل کر رہا ہے، فاصلوں کے انہدام اور الیکٹرونک اور پرنٹ میڈیا نے دنیا کو ایک خطے میں تبدیل کر دیا ہے، چنانچہ ادب کے علاوہ سماجیات، طب، قانون اور علوم انسانیہ میں بین الاقوامی اصولوں کی کار فرمائی کار جحان تقویت پا رہا ہے۔

O

تنقید شعر کی پرکھ کے معروضی ضابطوں کی تشکیل کے لئے متن پر انحصار کرتی ہے، وہ شاعر کے سوانحی، نفسیاتی یا ماورائی رویوں کی آگہی میں دلچسپی تو لیتی ہے لیکن ان کی اہمیت بہر حال علمی نوعیت کی رہتی ہے، اور یہ متن سے باہر کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں، تنقید کا اصلی مرکز و محور متن ہے، اور متن تخلیقی تجربے کا احاطہ کرتا ہے، ظاہر ہے یہ لسانی تجزیہ کاری کا عمل ہے، جو رشتوں کے نظام کی دریافت کرتا ہے۔

تنقید اس تیقن پذیری کے ساتھ اپنے عمل کا آغاز کرتی ہے کہ تخلیقیت شعر کا وصف ذاتی ہے، اور اسی سے اس کا وجود اور تخصیص و توقیر قائم ہے۔ کلام منظوم کی ذیل میں آنے والی یا حقیقت کی ترجمانی کرنے والی یا متعینہ موضوعات کو پیش کرنے والی شاعری، جو آئے دن رسایل و اخبارات کا پیٹ بھرتی ہے اور دواوین اور مجموعوں میں نمودار ہوتی ہے، روح شعر کو مس نہیں کرتی۔ اس لئے اسے اپنی موت مر جانے میں دیر نہیں لگتی، شعر اپنی تخلیقیت یعنی کلی تجسیمیت کی "تب و تاب جاودانہ" سے قابل شناخت ہوتا ہے، جس طرح کائنات کی ہر شے انا یا جوش نمود کی بنا پر اپنے ہونے پر زور دیتی ہے، اسی طرح شعر بھی تخلیقی

قوت کی بنا پر اپنی انفرادیت منوالیتا ہے۔ اس عمل میں شاعر کی مختلف قوتیں مزاحم ہونے کے بجائے معاونت کے رجحان کو ظاہر کرتی ہیں، یہ بات یوں بھی کہی جاسکتی ہے کہ شعران تمام خلقی قوتوں کی، جن پر شاعر کی انفرادیت کا انحصار ہے، وحدت پذیر تشکیلیت کو اپنا منتہائے مقصد بناتا ہے۔ اور ان کی پیچیدگی کے مطابق اپنی لسانی ہیئت خلق کرتا ہے۔ جس قدر شاعر کی خلقی قوتوں کی آگہی پیچیدہ ہوگی، اسی قدر وہ لسانی طور پر کمپلکس ہوگی، اور حجاب در حجاب ہونے کے میلان کی غمازی کرے گی، اسکی وجہ یہ ہے کہ شاعر جس "محشر خیال" کا سامنا کرتا ہے، اسکے اظہار کے لئے مروجہ زبان کی تقلیب اور بعض اوقات اسکی شکست ناگزیر ہو جاتی ہے۔ قاری کا کام یہ ہے کہ علامت اور ابہام کے پردوں میں مستور تجربے کی بازیابی کرے، ظاہر ہے وہ اپنی لیاقت، ذوق اور نظر کے مطابق متن کے تجربے کی بازیافت کرتا ہے، یہ عمل ساختیاتی تنقید میں قاری اساس تنقید کی اصطلاح کو معرض وجود میں لانے کا موجب بن گیا ہے، اس نظریئے کی رو سے ایک ذی شعور قاری شعری اور لسانی آداب سے کماحقہ واقفیت کے ساتھ اپنے ذوق، آگہی اور دید و دانست کے مطابق شعر کے تجربے سے رابطہ قائم کرتا ہے، وہ اپنے طور پر شعر کی قرأت کرتا ہے، اور اس کے نازک سے نازک پہلوؤں کو چھونے کی سعی کرتا ہے، سٹینلے فش اور مائیکل رفاٹیر نے شعر کی قرأت کے توسط سے شعری تجربے میں قاری کی شرکت کے رول کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے، انہوں نے قاری کی افتادِ طبع یا اس کے ثقافتی شعور کے مطابق شعر کے لسانی نظام کے شعور سے اپنے شعور کو ہم آہنگ کر کے اس (شعر) کے معنوی امکانات کی یافت و توسیع کا اثبات کیا ہے۔

اعلیٰ پائے کی شاعری، جو پیچیدہ بیانی اور ابہام کا نمونہ ہوتی ہے، قارئین کے لئے تفہیم و تحسین کے مسائل پیدا کرتی ہے، امپسن نے لکھا ہے "ابہام کی ریشہ دوانیاں شاعری کی اصلی جڑوں میں شامل ہیں"۔ اس لئے قاری، خواہ وہ باصلاحیت قاری ہی کیوں نہ ہو، بہر حال قاری ہے، نقاد نہیں ہے۔ ناچار اس کے لئے "ابہام کی ریشہ دوانیوں" سے نمٹنے کے لئے ایک باریک بیں اور اور نکتہ سنج نقاد کی مدد کی ضرورت آن پڑتی ہے، ایسا نقاد لسانی شعور

کے ساتھ ساتھ تخلیقیت کے رموز کی آگہی سے بہرہ ور ہوتا ہے، اور قارئین پر شعر کے تحیراتی تجربوں کے انکشاف کی ذمہ داری قبول کرتا ہے، اس ضمن میں تخلیق کار کے، یا اس کے کسی قریبی رشتہ دار مثلاً اسکی رفیقہ حیات یا کسی دوست یا سوانح نگار کی فراہم کردہ معلومات یا نوٹس اسکی شاعری کی تفہیم میں ایک حد تک مدد تو دے سکتے ہیں، لیکن کلیدی اہمیت اگر کسی چیز کو حاصل ہے، تو وہ اسکے متن کو ہے، اور متن اپنی حقیقت خود خلق کرتا ہے۔ اور مصنف کی حقیقی زندگی سے کسی راست حوالے کو روا نہیں رکھتا، متن میں مصنف کے بجائے ایک فرضی کردار ابھرتا ہے، جو متن کی فرضی دنیا میں رونما ہونے والے واقعات سے متصادم ہو کر اپنی انفرادی شخصیت کی تشکیل کرتا ہے، یہ شخصیت مکمل طور پر ایک فرضی شخصیت ہے، اور مصنف کی حقیقی شخصیت سے اس کا تعلق برائے نام رہ جاتا ہے، اس لئے مصنف کی سوانحی معلومات متن کے اندر بار نہیں پاتیں۔ یہ ممکن ہے کہ متن میں تشکیل پانے والی شخصیت کے بعض پرتو مصنف کی شخصیت میں بھی نظر آئیں، یا اس کے الٹ بھی ہو، پھر بھی اسے اتفاق پر ہی محمول کیا جا سکتا ہے، کیونکہ متن میں جو کردار و واقعات ابھرتے ہیں، وہ خارجی دنیا کے بجائے ایک اجنبی تخیلی دنیا کی نمایندگی کرتے ہیں، جو حیرت انگیز طریقے سے حقیقت کا التباس پیدا کر کے حقیقت کی بصیرت عام کرتے ہیں۔

متن کی مرکزی حیثیت کو تسلیم کرنے کے بعد نقاد اس میں برتے جانے والے الفاظ اور ان سے منسلک الفاظ کے اپنے سیاق میں ابھرنے والے انسلاکاتی امکانات پر نظر رکھتا ہے، یہ انسلاکاتی امکانات رشتوں کے نظام کی تشکیل کرتے ہیں، اس عمل میں وہ الفاظ کے سیاق کو نظر انداز نہیں کرتا، پھر بھی وہ اس امر سے واقف رہتا ہے کہ الفاظ خارجی ثقافتی متعلقات و موثرات سے قطعی طور پر دستبردار نہیں ہوتے، بقول ونٹرس ''زبان فطرتاً دوہری نوعیت کی ہے، یہ تصوری بھی ہے اور اثر پیدا کرنے والی بھی''، لیکن الفاظ اس وقت تک متن کے فرضی تجربے میں معاونت آمیز شرکت کا دعویٰ نہیں کر سکتے، جب تک وہ اس تخیلی فضا سے مربوط ہونے کے رجحان کو ظاہر نہیں کرتے، اگر ایسا نہ کیا گیا تو وہ تجربے کی

عضویت میں غیر مطلوبہ عناصر کے تداخل کا تاثر پیدا کرتے ہیں، اور تجربے کے خالص پن کو داغدار کرتے ہیں۔

تجربے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ عضوی ہیئت رکھتا ہے، ہربرٹ ریڈ اور دوسرے نقادوں نے شعر کو ایک زندہ عضویت سے تعبیر کیا ہے، کولرج نے لکھا ہے کہ نظم "وہ ہے جس کے اجزاء باہمی طور پر ایک دوسرے کی معاونت کرتے اور توضیح کرتے ہیں"۔ کلر نے نظم میں کلیت کی ضرورت پر زور دیتے ہوئے کہا ہے کہ کلیت کا تصور مرکزی ہے کیونکہ اسی صورت میں جدید شاعری کے عمل کو define کیا جاسکتا ہے۔ کلیت کو اگر ربط و تسلسل اور organic whole کے تصور کے طور پر لیا جائے اور اس پر اصرار کیا جائے تو جدید شاعری کا بیشتر حصہ عضویت کے مسلمات کی روگردانی کا مرتکب قرار پائے گا، شاید اسی لئے جان کرو رین سم نے نظم کو عضویت کے بجائے "کرسمس درخت" سے مشابہ کیا ہے۔ غور کیا جائے تو نظم کو درخت سے مشابہ کرنے کا اپنا جواز ہے، کیونکہ درخت کے شاخوں کے چھوٹے بڑے ہونے کے باوجود، عضوی صورت سے عاری قرار نہیں دیا جاسکتا، پس نظم کی عضویت کے روایتی تصور پر اصرار نہیں کیا جاسکتا، نظم کہیں سے شروع ہو کر درخت کی طرح برگ و شاخ پھیلنے کے رجحان کی پابند ہے، یہ ضرور ہے کہ متضاد عناصر کی موجودگی کے باوصف نظم ان کے resolution کی جانب سفر کرتی ہے۔

نقاد تخلیق میں استعارہ کاری کے عمل کے نتیجے میں متضاد عناصر کے مربوط ہونے، اور اس ارتباطی عمل سے پیدا ہونے والے تجربے کی ان دیکھی سطحوں کا سراغ لگاتا ہے، اور ان سے ابھرنے والی ممکنات کی دنیا میں وارد ہوتا ہے، جہاں وہ متکلم، کردار، تخاطب، لہجہ، آہنگ اور بین السطور خاموشیوں سے ابھرنے والی ڈرامائی صورت حال کا مشاہدہ کرتا ہے۔ یہ لفظوں کے تمامتر متجانس اور متناقض رشتوں کی ترکیبی عمل آوری کے ادراک سے ممکن ہو جاتا ہے، نظم میں بقول بارتھ "ہر لفظ لاانتہا آزادی سے تابناک ہوتا

ہے، اور ہزار غیر یقینی اور ممکنہ رشتوں کو منور کرنے پر آمادہ رہتا ہے"۔ ممکنات کی یہ نظم خارجی دنیا کے مظاہر وموجودات سے قطعی مختلف ہوتی ہے، اس دنیا کے موسم، آب وہوا، ارض وسما، شمس وقمر، اشجار وانہار یہاں تک کہ زماں ومکاں بھی مختلف ہونے کا احساس دلاتے ہیں، یہاں بے جان اشیاء ذی روح ہو جاتی ہیں، تجریدی تصورات مجسم ہو جاتے ہیں، خاموشیاں بولتی ہیں، سناٹے کراہتے ہیں، کالبد صورت دیوار میں جان آتی ہے، سراب میں سفینے رواں ہوتے ہیں، ابر آنسو بہاتا ہے، ستارے آسمان کے زخم بن جاتے ہیں، اور سب سے بڑھ کر زماں ومکاں کے تصورات بدل جاتے ہیں، زماں کا ابدی بہاؤ لمحوں میں سمٹتا ہے، اور مکاں کے فاصلے ناپید ہو جاتے ہیں۔

شعر کی دنیائے عجائب کی دید ودریافت کا عمل اتنا سادہ اور آسان نہیں، جتنا کہ یہ دکھائی دیتا ہے، اس کے لئے غیر معمولی صبر وتحمل سے کام لینے کے علاوہ بے حد فہم وذکاوت اور لفظ شناسی شرط اول کا درجہ رکھتی ہے۔ جو لوگ اس شرط کو پورا نہیں کرتے، ان کے لئے فن کی دنیا میں داخلہ ممنوع ہے، یہ داخلہ غیر اصولی طریقوں سے ممکن نہیں، چنانچہ تخلیق کو نثری روپ میں منتقل کرنے سے اس شرط کی تکمیل نہیں ہو سکتی، یاد رہے کہ تخلیق کا نثری روپ ممکن نہیں، کیونکہ تخلیق کسی معنی یا مضمون کا منظوم بیان نہیں، جو لوگ اس کا نثری روپ پیش کرتے ہیں، وہ اس کے ساتھ تشدد روا رکھنے کے مرتکب ہو جاتے ہیں۔ بروکس نے کہا ہے "نظم وہی کچھ کہتی ہے کہ جو نظم کہتی ہے" یعنی نظم سے باہر کوئی چیز خواہ نظم ہی ماخوذ ہو، نظم نہیں ہو سکتی۔

اسی طرح تنقید تخلیق کا تشریحی اور تعبیراتی عمل بھی نہیں ہے کیونکہ تجربے سے رابطہ قائم کرنے سے قبل ہی اسکی تشریح پر کمر کسنا گاڑی کو گھوڑے سے آگے باندھنے کے مترادف ہے۔

O

جیسا کہ سطور بالا میں مذکور ہوا، متن کی لسانی اور ہیئتی تشکیلیت کے ساتھ ہی
مصنف کی اس سے بے دخلی واقع ہو جاتی ہے، یہ ایک متضاد صورت حال ہے کہ متن
مصنف کے ہاتھوں مکمل ہونے کے باوجود اس سے علٰحید گی اختیار کرتا ہے، اور اپنے
انفرادی وجود کو منواتا ہے، اس کا وجود اسکی لسانی ترکیب کا مرہون ہے، بظاہر کاغذ کے
صفحے پر یہ الفاظ کا مجموعہ ہے__ کلمے کے لوازم سے احتراز کرتا ہوا، منتشر اور بے ربط، صرفی
اور نحوی قواعد سے منحرف، بے حس اور خاموش، مگر بباطن یہ مروجہ قواعد سے لاتعلقی کے
باوجود اپنے اصول اور آداب وضع کرتا ہے، اور ان کی مدد سے معنوی ربط و تسلسل کو قائم
کرتا ہے، اور ذی حیات ہو جاتا ہے، لیکن وہ اپنی حیات کی حرارت اور تحرک کو خود ہی
محسوس نہیں کرا سکتا، اس کے لئے اسے ایک حیات افروز، نکتہ سنج اور روایت شناس قاری
کی ضرورت ہے، اگر اسے ایسے قاری سے منہا کیا جائے، اور اپنے حال پر چھوڑ دیا جائے تو
متن کی تحریر (خواہ وہ ادبی ہو یا غیر ادبی) اور قبر کے کتبے میں کوئی فرق نہیں رہے گا،
ظاہر ہے متن اپنے وجود کا احساس دلانے اور اپنے وجود کو منوانے کیلئے قاری پر انحصار
کرتا ہے، اس طرح سے قاری کا متن سے ناقابل تنسیخ رشتہ قائم ہو جاتا ہے، یہ گویا نوشتہ اور
قرأت کے رشتے کو فوکس کرنے کا عمل ہے۔ ساختیاتی نقادوں مثلاً فلپ سولیرس نے
مصنف اور متن کے بجائے لکھت اور پڑھت کو مرکز توجہ بنایا ہے، اس سے ضمناً اس
دعوے کی تردید ہوتی ہے کہ ادب میں قاری کی کوئی حیثیت نہیں، اور نہ ہی اس بات میں کوئی
وزن باقی رہ جاتا ہے کہ مصنف قاری پر انحصار نہیں کرتا، یا یہ کہ مصنف خود اپنے ادب کا
قاری ہے، ہیئتی تنقید کے عروج کے زمانے میں بعض لوگوں کی جانب سے متن کی مشکل
پسندی کی بنا پر ایسے دعاوی کئے جاتے رہے، لیکن یہ کسی منطق کی عدم موجودگی کی بنا پر
ہیئتی تنقید کے ساتھ ہی بے اثر ہو گئے۔ ادب ایک تہذیبی مظہر ہے، اسکی معاشرتی اصل

ہے، اس لئے اسکی ثقافتی معنویت مسلم ہے، اس کی اہمیت اور معنویت کی آگہی کے لئے ضروری ہے کہ اس کے پڑھنے والے موجود ہوں، پڑھنے والے نہ ہوں تو متن کا وجود و عدم مساوی ہو جائے گا۔

جس طرح شعر میں لسانی کارگزاری دیگر نثری تحریروں کے مقابلے میں ایک انفرادی طریقے کو برتتی ہے، اور ترسیلیت کا انقطاع کرتے ہوئے تجربے کی خود وضع کردہ پیکری ساخت کو بروئے کار لاتی ہے، اسی طرح شعر کے قاری کی دیگر نگارشات کے قاری کے مقابلے میں ایک الگ شناخت قائم ہو جاتی ہے۔ ادب کا قاری ادب اس لئے نہیں پڑھتا کہ وہ اس سے معلومات حاصل کرے، وہ ادب سے حسیاتی اور جمالیاتی حظ اخذ کرنے کے ساتھ ساتھ انکشاف حقیقت کے داخلی عمل سے گزرنا چاہتا ہے، ظاہر ہے اس کا رویہ بحیثیت قاری اس کی تخصیصیت کو قائم کرتا ہے، اس تخصیصیت کا اطلاق ادب کے تمام قارئین پر ہوتا ہے، لیکن انفرادی سطح پر اسکی (قاری) اپنی تخصیصت خود کو منواتی ہے، وہ ایسے اوصاف سے ہمکنار ہوتا ہے، جو اسی سے مختص ہوتے ہیں، وہ گہرے لسانی شعور کے ساتھ ساتھ جمالیاتی حسیت، گہری نظر اور ذوق سلیم سے متصف ہوتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ ادبی اظہارات کے لوازم سے بھی اپنی شخصی واقفیت اور نظر کے مطابق آشنا ہوتا ہے، ایسا قاری ظاہر ہے، دیگر قارئین سے ممیز ہو جاتا ہے، ایسے قاری کو کئی صفاتی لاحقوں مثلاً "باذوق قاری"، "ذہین قاری"، "تربیت یافتہ قاری"، "واقف کار قاری" اور "مثالی قاری" وغیرہ سے موسوم کیا جاتا رہا ہے، یہ حقیقیت ہے کہ ادب عام قارئین کے لئے تفہیم کی دشواریاں پیدا کرتا ہے، اس لئے قارئین کی ایک بہترین قسم (category) کی ضرورت لازمی ہو جاتی ہے، لیکن یہ (categorization) اتنی سہل نہیں، جتنا کہ یہ نظر آتی ہے، یعنی کیا واقعی ادب ایک باذوق قاری پر اپنے سارے اسرار ورموز منکشف کرتا ہے؟ قبل اس کے کہ اس سوال کا جواب دیا جائے "باذوق قاری" کی اصطلاح کی تعریف کرنا مطلوب ہے، باذوق قاری وہ قاری ہے جو ادب کی روایت اور اس کے ہیئتی اور لسانی آداب سے واقف ہو اور ساتھ ہی

اپنے ذہنی رویے کے مطابق ادب سے خصوصی دلچسپی رکھتا ہو، اور اس سے محظوظ ہونے کی چاہت اور اہلیت رکھتا ہو، اس زمرے میں ادب کے طالب علم، معلمین اور شائقین بھی آتے ہیں، ایسے قاری کی ادبی اہلیت کو (جس پر کلر نے زور دیا ہے) تسلیم کرنے کے باوصف متن کے حوالے سے اسکی تفہیمی صلاحیت کو حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا، اگر اس کی حتمی صلاحیت حتمی ہوتی تو نقاد کی ضرورت کالعدم ہو جاتی، حالانکہ نقاد کی ضرورت اور اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے، اس کی اہمیت تاریخی اعتبار سے ادب کے معرض وجود میں آتے ہی محسوس کی گئی اور اب تنقید اپنے انفرادی تفاعل کی وقعت کی بنا پر ایک الگ ادارے کی حیثیت قائم کر چکی ہے، سچ تو یہ ہے کہ ادب کی ترقی کے ساتھ ساتھ نقاد کی ضرورت بھی فزوں سے فزوں تر ہو گئی ہے، نقاد نہ صرف ژرف بینی سے کام لے کر متن کی باریکیوں اور غوامض پر گہری نظر ڈالتا ہے، اور مناسب تفہیمی فضا پیدا کرتا ہے، بلکہ ایک ایسا لازمی کام بھی انجام دیتا ہے، جو باذوق قاری سے ممکن نہیں، اور وہ ہے متن کی وقعت کی تعیین کرنا، نقاد ادبی روایت کے پس منظر میں متن کے تجزیاتی مطالعہ سے اس کے داخلی تجربے کا احاطہ کر کے اسکی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے، یہ کام باذوق قاری نہیں کرتا، اسکی دو وجہیں ہیں :

(۱) وہ اس ناقدانہ بصیرت سے بالعموم عاری ہوتا ہے، جو نقاد کا حصہ ہے اور جس کی بدولت وہ متن کی داخلی دنیا کا تماشا کرتا ہے۔

(۲) وہ متن کی پیچیدگی اور اسکی ہمہ گیر اثر آفرینی کو مرکز توجہ بنانے کے بجائے اس سے فوری طور پر جمالیاتی اعتبار سے محظوظ ہونے کے روّیے کو روا رکھتا ہے اس لئے متن شناسی کے عمل کو موثر اور نتیجہ خیز بنانے کے لئے اسے آخر الامر نقاد ہی کی جانب رجوع کرنا پڑتا ہے، رہا قاری تو ایک "نقاد قاری" ہی قرأت کے مسئلے پر قابو پا سکتا ہے۔

نقاد متن کے داخلی تجربے کی حسیاتی طور پر شناخت کرنے اور اسکی قدر سنجی کے لئے متن کے الفاظ، اور اس کے سیاق میں ان کے نظر آنے والے اور نظر نہ آنے والے متعلقات و متلازمات کو حیطہ ادراک میں لانے کے لئے ایک تدریجی اور بارور عمل سے گزرتا

ہے، اگر وہ شعر کا مطالعہ کر رہا ہو تو اس پر یہ بات دھیرے دھیرے کھلتی ہے کہ اس کے اولیں لفظ سے آخری لفظ تک ہر لفظ، ہر ترکیب اور ہر استعارہ اپنے سیاق میں ایک دوسرے سے منسلک ہونے کے رجحان کی پاسداری کرتے ہوئے اور نئے اور اجنبی ساختیاتی امکانات کو سلسلہ وار بروئے کار لا کر ایک کلی تجربے کی تشکیل کرتا ہے، یہ تجربہ قرأت کے عمل اور قاری کی انسلاک انگیز آگہی کے مطابق تدریجاً اپنے آپ کو منکشف کرتا ہے، بالکل اسی طرح جیسے کوئی حسینہ آمادہ ہو کر اپنے رخ زیبا سے آہستہ آہستہ نقاب سرکائے۔

اس کا مطلب بہر حال یہ ہے کہ قرأت کا عمل سادہ اور یک طرفہ نہیں۔ بارتھ اسے پیچیدہ اور تہہ دار عمل قرار دیتا ہے، چنانچہ قرأت خاموش ہو یا بہ آواز بلند متن کا احاطہ کرنے والے تجزیاتی طریق کار کو متحرک کرتی ہے، یہ تجزیے کا اکتشافی عمل ہے، جو مروجہ تجزیہ نگاری سے مطابقت نہیں رکھتا، یہ تجزیہ کا صحیح اور جامع عمل ہے، یہ متن کے حصے بخرے کر کے اس کے جزوی یا کلی معنی کے استخراج سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ اس کے برعکس یہ الفاظ پر توجہ مرکوز کرنے (نہ کہ ان کا dissection کرنے) اور ان کے جدلیاتی عمل سے خلق ہونے والے داخلی تجربے کے ساتھ پھیلنے اور بڑھنے کا عمل ہے یعنی یہ تخلیق پر حاوی ہونے یا تخلیق کے قاری پر حاوی ہونے کا عمل ہے۔ جو بالآخر "من تو شدم تو من شدی" پر منتج ہوتا ہے۔

قاری متن شناسی کے عمل میں ایک متضاد صورت حال سے گذرتا ہے وہ اپنی آنکھوں کے سامنے متن میں ایک خیالی دنیا کو طلوع ہوتے ہوئے دیکھتا ہے، لیکن ساتھ ہی متن کا تجربہ اس کے پورے وجود پر غالب آتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا قاری متن کے شعور کو اپنے اوپر حاوی ہوتے دیکھ کر اپنی مرضی، ارادے یا نظریئے سے بالکل دست بردار ہوتا ہے؟ اس موضوع پر پس ساختیاتی نقادوں جن میں شلائر ماخر، فرائی، گدامر، ہوسرل اور ایزر شامل ہیں، کافی بحثیں کی ہیں، ان کا نچوڑ یہ ہے کہ قاری اپنے وجود کو برقرار رکھ کر اپنی نظر اور ذوق کے مطابق ہی متن کے تجربے میں شریک ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ قاری متن

سے متصادم ہو کر اور اس کے تجربے میں ضم ہو کر بھی اپنے شعور کی فعالیت کو بَر قرار رکھتا ہے، اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ پڑھنے کے عمل میں قاری کا شعور اور ادراک متحرک نہیں ہوتا، اور متن کا تجربہ آمرانہ طریقے سے اس پر غالب آجاتا ہے تو "قاری اساس تنقیدی" تھیوری جس کا آجکل بڑا چرچا ہے، کا بطلان ہو جاتا ہے، قاری کے ذہن اور شعور کی معطلی اسکی انفعالی اور تاثر پذیرانہ حیثیت اسے بالکل عام قارئین کی صف میں کھڑا کرے گی، اور اس کے ذہن کی حیثیت محض انٹینا کی ہو کر رہ جائے گی، جو صرف تصوریں transmit کرنے کا کام کرتا ہے۔

اس بحث سے یہ منطقی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ قاری شعر کو پڑھتے ہوئے اپنے شعور و ادراک کی فعالیت کو بر قرار رکھتا ہے، جیسا کہ قاری اساس تنقیدی تھیوری کا دعویٰ ہے، اس تھیوری کی رو سے ہر قاری بقدر فہم وادراک متن کے تجربے میں لفظوں کے ربط پنہاں کی یافت کے مطابق شریک ہوتا ہے، اور اسکی ان مضمر تہوں کو کھولتا ہے، جہاں تک عام قاری کی نظریں نہیں جاتیں، یہ گویا اس کی قوت انکشاف ہے، جسے وہ روبہ عمل لاتا ہے، اس طرح سے نہ صرف قاری اور قاری میں فرق ہو جاتا ہے، بلکہ قاری کی متن کے تجربے کی دید و دریافت کے مطابق اس کے توسیعی عمل میں اس کی شرکت کی نشاندہی بھی ہوتی ہے، یہ تجربے کے ساتھ اسکی آمیختگی کا عمل ہے، جو قاری اور قاری کے ساتھ بدلتا ہے، اسی لئے مظہریاتی تنقید کا علمبردار ایزر قرأت کو جدلیاتی عمل سے مشابہ کرتا ہے، اور متن کو کئی طرح سے پڑھنے کے امکان کی نشاندہی کرتا ہے۔

تجربے کے ادراکی عمل میں نقاد/ قاری خود بھی خارجی حقیقت سے اسی طرح انحراف کرتا ہے، جس طرح متن کرتا ہے، وہ لفظوں کی ترسیلیت یعنی حقیقت سے ان کی رشتگی کو کالعدم کر کے متنی سیاق میں ان کے تہہ در تہہ معنوی امکانات کو دریافت کرتا ہے، اس طرح سے وہ زبان کے ایک ارفع تخلیقی تفاعل کی نشاندہی کرتا ہے، یہ زبان کا ایک ایسا تفاعل ہے، جسکی دریافت کا سہرا اسی کے سر جاتا ہے، زبان کے اس تفاعل میں

استعارہ کاری بُنیادی اہمیت رکھتی ہے، اس سے تجربے کی وسعتیں مرتکزیت اور خود بستگی کے رجحان کو پیش کرتی ہیں، اور نقاد اپنے ادراکی عمل سے اسے توسیع وکشاد میں بدل دیتا ہے۔

تجربے کی توسیع وکشاد کے عمل میں نقاد کو ایک محتاط رویہ بُرتنے کی ضرورت ہے، اس کا یہ کام نہیں کہ وہ متن کی استعاراتی تشکیل کی شکست کرکے اس سے معنی کی کشید کا عمل کرے، ایسا کرنا تنقیدی طریق کار کے منافی ہے، اسی طرح متن کی تشریح کا کام بھی تنقیدی قرار نہیں دیا جاسکتا، یوں تو تشریح کی ادب میں قدیم روایت موجود ہے، ہومر کی رزمیہ نظموں اور یونانی ڈراموں کی تشریح نویسی کا کام کیا جاتا رہا ہے، یہ کام مذہبیات، سماجیات، بشریات، قانون اور علوم انسانیہ میں بھی مروج رہا ہے۔ موجودہ دور میں Hermeneutics کے تحت شالاماخر اور گدامر نے ادب کی تفہیمیت کے لئے شرح سے کام لیا ہے، اردو میں دیوان غالب کی شرحیں اسکی مثالیں ہیں۔ اس نوع کے تشریحی عمل سے متن کے اسراری اور تکمیلیت پذیر وجود کی نفی ہوتی ہے، اور اسے اجزاء میں تقسیم کر کے معانی کے جوڑنے کا غیر متعلقہ کام ہو جاتا ہے، یہ اصلی مقصد یعنی داخلی تجربے کی سالمیت کی دریافت کرنے کے بجائے خود اپنا مقصد بن جاتا ہے، اور متن پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ تجربے کی خلقی سالمیت اور توسیعیت کے رجحان کا ادراک کرکے، اور اس کا تحفظ کرتے ہوئے اسے نامعلوم اطراف میں پھیلنے دے، یہ معلوم سے نامعلوم کا سفر نہیں بلکہ نامعلوم سے نامعلوم کا سفر ہے، تاکہ یہ عالمگیریت پر حاوی ہو، ایسا کرتے ہوئے اسے تجربے سے کسی معنی یا معانی کے استخراج سے کوئی علاقہ نہیں رہتا، کیونکہ وہ متن کے حوالے سے جس فرضی دنیا کی سیاحت کرتا ہے، اس میں ہر شے، ہر معروض، ہر کردار اور ہر واقعہ فرضیت سے ہی منسلک ہوگا اور اس فرضیت کا کوئی جز اس سے الگ ہو کر اپنے ہونے کے جواز سے محروم ہوگا، یہ کسی خارجی منظر سے منسلک ہوگا اور نہ ہی کسی معنی پر دلالت کرے گا۔ اس کے معنی بقول بارتھ التوا میں رہے گا، اس نظریے کا اطلاق کسی

وحدانی معنی پر ہی نہیں بلکہ تکثیر معنی پر بھی ہوگا، اس لئے ہیئتی تنقید کے علمبرداروں مثلاً امپسن یا بروکس کا شعر کو کثیر المعنی قرار دینا اور اسی بنا پر اسکی وقعت کو قائم کرنا شعر کی ماہیت سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے، ان کا مقدمہ کہ شعر کی وقعت اسکی کثیر المعنویت پر مبنی ہے، نظر ثانی کا محتاج ہو جاتا ہے، اور درستگیء احوال کیلئے کثیر المعنویت کے بجائے کثیر الجہت کی اصطلاح کو برتنے کی ضرورت ہے، اس اصطلاح کے برتاؤ سے معنی کی موجودگی کے مفروضے کا قطعی استرداد ہوگا۔

متن کی کثیر الجہتی کا تصور اسکی عضویت کے تصور کو بھی معرض بحث میں لے آتا ہے۔ کولرج یا ہربرٹ ریڈ کے یہاں عضویت پر اصرار ہئیت کی روایت کے تصور سے مربوط ہے، حالانکہ متن میں تجربے کی آزاد کارکردگی اور اس کے دید و ادراک کے بدلتے تناظر میں عضویت پر اصرار غیر ضروری ہو گیا ہے، اب متن کی عضویت کے بجائے اسکی کلیت افروز جامعیت کی اہمیت کو تسلیم کرنے کا رجحان فروغ پا رہا ہے، اور یوں رد عضویت کا عمل واقع ہو رہا ہے، یہ تھیوری نظم کی تکمیلیت کی نفی نہیں کرتی، لیکن تکمیلیت کا کوئی ریاضیاتی فارمولا قبول نہیں کرتی، یہ عدم تکمیلیت میں بھی تکمیلیت کی نشاندہی کا عمل ہے، اسکی رو سے قوس یا منحنی خطوط سے متن کی مماثلت ظاہر ہوتی ہے، اور تجربہ کہیں رکنے کے بجائے جہت در جہت ہو جاتا ہے۔

نظم کی یہ کثیر الجہتی اسکی وقعت پر دلالت کرتی ہے، یہ تضاد، طنز، علامت، لہجے اور آہنگ کی تبدیلیوں، طرز ادا، کردار واقعہ کے تعمل، استفہام، سکوت اور تعطل کے ہیئتی اجزاء سے قابل شناخت ہو جاتی ہے۔ نقاد، جیسا کہ اوپر کہا گیا، متن کے ان ترکیبی اجزاء کا تجزیہ کرتے ہوئے ہئیت کو حصوں میں الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ اسکی سالمیت کو نظر میں رکھتا ہے، کیونکہ یہ سارے اجزاء اسکی تشکیلیت میں اپنا حصہ ادا کرتے ہیں۔ پس، ہیئتی عناصر کی تجزیہ کاری متن کے اصلی، داخلی وجود، یعنی اس کے تصوراتی وجود کو حصوں میں بانٹنے کے بجائے اسکی تشکیلیت کو مرکز و محور بناتی ہے، یہ تجزیہ کاری کا اکتشافی طریقہ

ہے، جو ہیئتی نقادوں کی تجزیہ کاری سے مختلف ہے۔ اول الذکر اکتشاف پذیر تجربے کی جامعیت کو تسلیم کرتا ہے، اور اسکی توسیع میں حصہ لیتا ہے، یوں وہ اسکی وجودی اصل کی توثیق کرتا ہے، جبکہ موخرالذکر متن کی قطع و برید کرتا ہے، اور اسکے ہر حصے کو خارجی دنیا سے متعلق کرتا ہے، اور یوں تنقیدی عمل کو انتشار بکنار کرتا ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ متن کے اسراری تجربے کو خود پر اور قاری پر منکشف کرنے کے لئے نقاد کے پاس کوئی ریڈی میڈ طریقہ نہیں، اس کے پاس جادوئی چھڑی نہیں کہ وہ بوتل کے جن کو حاضر کرے، اس کا طریقہ متن کے تجربے سے گذرنے اور بھوگنے کے عمل سے پیوست ہے، اس طریقے کو معروضی شکل عطا کرنے کیلئے توضیحی طریق کار کو برتنا ضروری ہو جاتا ہے، اس سے ایک متناقض صورت حال پیدا ہوتی ہے، متن ایجاز پذیر لسانی عمل پر اصرار کرتا ہے، جبکہ نقاد متن کے اجزاء کی توضیح کر کے اس کے اندر منہ بند اور محجوب تجربے کو نثر میں منتقل کرنے کا پابند ہے، ظاہر ہے یہ عمل متن کے رد مقدمہ (antithesis) پر دلالت کرتا ہے، یعنی متن کے نثر میں تشریحی عمل سے کسی نثری نوشتے میں منتقل کرنے سے اصل متن سے اس کا تعلق برائے نام رہ جاتا ہے، بہر حال جس طرح نظم کے تجربے کو منکشف کرنے کیلئے نثری توضیح کا محل نہیں، اسی طرح نظم پر نظم لکھنے کو تنقیدی عمل قرار نہیں دیا جاسکتا۔

ظاہر ہے تنقیدی عمل کی معنویت کے اثبات کے لئے تجزیہ کاری کی کوئی ایسی متبادل صورت ڈھونڈنی ہوگی، جو کارگر اور viable ہو، اور وہ اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ وہ نظم کے لسانی اور ہیئتی عناصر کی وضاحت کرے، یہ وضاحت برہنہ وضاحت نہیں ہوگی، بلکہ کفایتی اور اشارتی ہوگی، اور سیاقی فریم ورک کی پابند ہوگی، چنانچہ متن کے نظر آنے والے الفاظ کی تصویریں اور نظر نہ آنے والے الفاظ کی تصویریں ایک دوسرے کی معاونت کرتے ہوئے اور ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہوئے ایک وسعت پذیر صورت حال کو خلق کریں گی، یہ گویا قاری کو انتہائی نزاکت اور حزم واحتیاط سے نظم کے لسانی نظام

سے متعارض ہونے کی آگہی کا عمل ہے، اس لحاظ سے نقاد کے لئے قاری کو لسانی عمل کے آداب سے واقف کرانے کی ذمہ داری کا سامنا کرنا لازمی ہے، وہ قاری کے ذوق اور حسیاتی شعور کی بھی تہذیب کرتا ہے کیونکہ تجربے کی جمالیاتی تحسین میں شرکت کی ترغیب سے نہ صرف اسکے شعور کی توسیع ہوتی ہے، بلکہ اس کے ذوق جمال کی تطہیر بھی ہوتی ہے، اس مقام پر متن کے تجربے کی قطعی فرضیت کے باوجود وسیع تر معنوں میں زندگی کی آگہی اور تحسین سے اسکی رشتگی قائم ہو جاتی ہے۔ قاری متن کے تحیراتی وقوعات سے اپنے شعورِ زیست میں گہری تبدیلی کے عمل سے گزرتا ہے، روزمرہ زندگی میں عادت اور تکراریت زندگی کے حسن، تنوع اور تابناکی کو دھندلا دیتی ہے جبکہ فن زندگی کے شعور کو جلا بخشتا ہے، وکٹر شولاوسکی نے لکھا ہے:

"Habitualization devours works, clothes, furniture, one's wife and the fear of war. If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been. And art exists that one may recover the sensation of life."

یہ واقعہ ہے کہ حقیقی زندگی میں انسان کی ساری طاقتیں بقول ورڈس ورتھ "کمانے اور صرف کرنے" میں ختم ہو جاتی ہیں، وہ ایک میکانکی زندگی گزارتا ہے، وہ اس قابل نہیں رہتا کہ عادت اور تکلف کی پابندیوں کو ٹھکرا کر آزادی اور فرصت کے ساتھ معاصر حالات یا مسائل پر سوچے، یا زماں و مکاں کی جلالت آفریں مظہریت کا مشاہدہ کرے، وہ تو اپنے کمرے سے نکل کر ان گنت ستاروں کے حیرت انگیز منظر کو دیکھنے کی خواہش بھی نہیں کرتا۔ یہ تو خیر وہ مسائل ہیں جو فوری طور پر اسکی ذات سے متعلق نہیں، وہ تو اپنی ذات یا سائیکی کی پیچیدگیوں پر بھی توجہ کرنے کی زحمت نہیں کرتا، اسے تو اپنے ہم جنسوں کے چہروں پر توجہ کرنے کی تحریک بھی نہیں ملتی، اور تو اور اسے خود اپنے جسم کی

ساخت اور اسکی اصل کا سامنا کرنے کی خواہش بھی نہیں ہوتی، الغرض وہ زندگی طوعاً کرہاً یا رسماً یا عادتاً گزارتا ہے، اور صمٌ بکمٌ عمیاً کے مصداق اپنے دن پورے کر کے معدوم ہو جاتا ہے، شاعر اس کے برعکس ہر خارجی اور داخلی کیفیت، شے، مظہر، معروض یا واقعے کی حقیقت جاننے کے لئے مضطرب ہوتا ہے، یہ اضطراب اختیار کردہ نہیں بلکہ فطری ہے، اس اضطراب کے طفیل وہ گرد و پیش کی زندگی سے لے کر کائناتی مظاہر تک ہر شے کی حقیقت جاننے کے درپے رہتا ہے، اور اپنے سرحد ادراک کی توسیع کرتا ہے۔

متن کی فرضیت میں دلچسپی لینا اور اسے من وعن قبول کرنا انسان کے جبلی اقتضا سے ہم آہنگ ہے، چنانچہ خواب بینی، جاگتے میں خواب دیکھنا، بچپن سے ہی جنوں اور پریوں کی کہانیوں کے لئے گوش شنوا رکھنا اور اسطور پسندی اس کے جبلی وجود ہی کا اظہار ہے، جبلی وجود کے اظہار کی ترقی یافتہ شکل فنون لطیفہ میں ظاہر ہوتی ہے، یہ اپنی تمامتر فرضیت کے باوجود انسان کے لئے جذب وکشش کا محور بنے رہے ہیں، کیونکہ یہ انسان کے جبلی اور جمالیاتی urges کی تسکین کا ساماں کرتے ہیں، اتنا ہی نہیں بلکہ زندگی کے رازوں کو کھولنے کے جذبے کو بھی انگیخت کرتے ہیں۔

فن کی معنویت کو قائم کرنے کے لئے فنکار زندگی کے حقائق کی موعظانہ یا خطیبانہ تاویل نہیں کرتا، بلکہ ان کی ٹھوس پیکراتی صورت میں بازآفرینی کر کے انسان کے حسی ادراک میں آنے کے قابل بناتا ہے۔ عام لوگوں کے لئے زندگی کے شعور کو حقیقت کے بکھراو، تجریدیت، کاروباری مصروفیات، فطرت سے دوری اور جسمانی و ذہنی حدبندیوں سے ذہنی گرفت میں لانا مشکل ہوتا ہے۔ ان کے علی الرغم فنکار اپنی غیر معمولی حیاتی قوتوں کی بنا پر اس شعور پر حاوی ہو جاتا ہے، اس کا کمال یہ ہے کہ وہ اس کی حیاتی امکانات کے ساتھ باز آفرینی کرتا ہے، اس سے قاری کو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اسے ادھر ادھر بھٹکنے کے بجائے فن سے رابطہ قائم ہو جاتا ہے، اور اسے گھر بیٹھے وہ سب کچھ ملتا ہے، جو حقیقی زندگی میں اسکے لئے ناقابل حصول ہوتا ہے۔

تنقید کے لئے اکتشافی تفاعل کو بروئے کار لانے، اسے مشخص کرنے اور کارگر بنانے کے لئے ایک دوہرے عمل کی پابندی لازمی ہے، یہ گویا شعری تجربے کی اکتشافیت کا دوہرا تنقیدی عمل ہے، ایک طرف یہ شعر سے شاعر کے اخراج، شعر ہی کو مرکز توجہ بنانے اور اس کی لسانی ساخت پر متوجہ ہونے، اور اس کے تجزیاتی عمل سے مربوط ہے، یہ عمل بظاہر ہیئتی تنقید کے طریق کار سے مماثل نظر آتا ہے، لیکن بغور دیکھا جائے تو یہ ہیئتی تنقید سے مختلف طریق تجزیہ کو روا رکھتا ہے، یہ ہیئتی تنقید کی مانند شعر کے الفاظ کا تجزیہ لغوی وسیلے سے تعین معنی اور استخراج معنی کے لئے نہیں کرتا، یہ ایسے مدرسانہ اور منفعت پسندانہ طریق نقد کو مسترد کرتا ہے، اس کے برعکس یہ اپنے سیاق میں الفاظ کے وسعت پذیر انسلاکاتی امکانات کی ترکیب کاری کو اہمیت دیتا ہے، جو الفاظ کی تخلیقی سطح پر ایک انجانے، زندہ، متحرک اور غیر متناہی جمالیاتی تجربے کی شناخت کو ممکن بناتا ہے، اور یوں اکتشافیت کا پہلا عمل مکمل ہو جاتا ہے۔ اس کا دوسرا عمل بھی نقاد سے ہی منسلک ہے، اسکی شروعات اس وقت ہوتی ہے، جب نقاد کو شعری تجربے سے کسی دوسرے یعنی قاری کو گزارنے کی ذمہ داری کا سامنا کرنا پڑتا ہے، چونکہ شعر کی لسانی ساختگی ہی اس کے منفرد وجود کی ضامن ہے، اور شعری تجربہ شعر کی لسانی ساختگی سے ہی قابل شناخت ہو جاتا ہے، اس لئے لسانی ساختگی کے تجزیے سے ہی اسکی دید و یافت کو ممکن بنایا جاسکتا ہے، تاہم نقاد کو اپنے وجود سے باہر کسی دوسرے یعنی قاری کو، خواہ وہ کتنا ہی باذوق کیوں نہ ہو، دید و یافت کے اس تجربے میں شامل کرنا اتنا آسان نہیں، جتنا کہ یہ نظر آتا ہے، کیونکہ خود تو وہ اپنی نظر، ذوق اور ادراک کی بنا پر شعر کے اکتشافی تجزیے سے تجربے کو متشکل تو کر سکتا ہے، لیکن قاری تک اسکی مربوط لسانی منتقلی ممکن نہیں، وہ قائم بالذات تجربے کے بجائے اس کے معروضی نثری بیان سے کام لیتا ہے، جو ایک تو توضیحی ہے، دوسرے نہ صرف نثری وسیلۂ اظہار سے شعر کے منضبط بیان سے مختلف ہے، بلکہ شاعر سے مختلف ایک شخص یعنی نقاد کا اختیار کردہ بیان ہے، یہ پر تکلف اور محنت طلب کام ہے، جو نہ صرف شعر سے قطعی

مختلف ہے، بلکہ اس سے بعید بھی ہے، ایسی صورت میں شعری تجربے کی اکتشافیت قاری تک کیونکر ممکن ہوگی؟

اس سوال پر توجہ کرتے ہی ان خطرات کی طرف دھیان جاتا ہے، جو تنقید کے مروجہ طریق ہائے کار سے لاحق ہیں، اور جن کا سدباب ضروری ہے، مثلاً شعری تجربے کی قاری تک منتقلی اس مفروضے پر نہیں کی جاسکتی کہ یہ شعر سے مستخرج کوئی مجرد خیال، نظریہ یا تصور ہے، ایسا مستبدانہ سلوک مدتوں سے شعر کے ساتھ روا رکھا گیا ہے، شعری تجربے کو اپنے منظم لفظی سیاق سے قصداً یا جبراً الگ نہیں کیا جاسکتا، یہ اپنے سیاق میں ہی زندہ رہتا ہے، اگر اسے اپنے سیاق سے الگ کر کے ترسیلی مقصد کے لئے برتا جائے، تو اسکی موت واقع ہونا یقینی ہے، بالکل اس سبز پودے کی طرح جسے اپنی جگہ سے اکھاڑ کر کسی دوسرے مقصد کے لئے استعمال کیا جائے۔

شعری تجربہ شخصی طور پر محسوس کئے جانے کا داعی ہے، یہ قاری کو اپنے اندر ڈوبنے اور ابھرنے کے عمل سے گزار کر اس سے اس کے جمالیاتی اور فکری اعتبار سے مکمل ربط و ادغام پر اصرار کرتا ہے، اور یہ اسی وقت ممکن ہے، جب قاری شخصیت کی جملہ قوتوں کے ساتھ اس کے لئے رضامند ہو، اس کا مطلب ہے کہ قاری تجربے میں ڈوبنے کے باوجود اپنے ادراک، ذوق اور نظر سے دستبردار نہیں ہوتا۔ ظاہر ہے شعری تجربے اور قاری کے درمیان ایک جدلیاتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے، جو قاری اور قاری کے درمیان افتراق کا جواز مہیا کرتا ہے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ تجربہ قاری سے بلاواسطہ رشتگی قائم کرنے کے باوجود متناقضانہ طور پر اس سے بُعد کو بھی ظاہر کرتا ہے، کیونکہ یہ قاری کے بس کی بات نہیں کہ وہ نقاد کو بے دخل کر کے اسکی جگہ لے لے، اور خود ہی تجربے کی اکتشافیت کو اپنے لئے ممکن بنائے، اگر یہ ممکن ہوتا تو تنقید کی (بطور ڈسپلن کے) ضرورت ارسطو کے زمانے سے ہی کالعدم قرار پاتی، جبکہ واقعہ یہ ہے کہ قارئین کی موجودگی کے باوجود ہر دور میں نقادوں کی ضرورت اٹل رہی ہے، اور تنقید اپنی منفرد اور قائم بالذات اداراتی شان کی توثیق کرتی رہی

ہے، اس لئے قاری کے لئے جملہ صفات سے آراستہ ہونے کے باوصف نقاد کی جانب رجوع کرنا ناگزیر ہے، اور بات پھر وہیں آپہنچتی ہے کہ نقاد کے لئے شعری تجربے میں قاری کی شرکت کیونکر ممکن ہو سکتی ہے؟

اس کی صورت یہ ہے کہ نقاد شخصی طور پر قاری کو شعری تجربے کے اپنے تجربے میں شریک کرے، یہ کام، ظاہر ہے، وہ شعر کی تلخیص، تشریح، تعبیر یا استخراج معنی سے انجام نہیں دے سکتا، یہ کام وہ قاری کو اپنے جمالیاتی تجربے میں شرکت کی تحریک دے کر ہی کر سکتا ہے، اسے شعر کے بارے میں کچھ کہنا نہیں ہے، جونہی وہ شعر کے بارے میں کچھ کہنے کا ارتکاب کرے، وہ نقاد کے منصب کو چھوڑ کر شارح یا مدرس کی سطح پر آجائے گا۔ اسے اول و آخر شعر سے سروکار ہے، اور جس طرح وہ شعر کے تجربے سے گذرتا ہے، اسی طرح اسے قاری کو بھی اس سے گذارنے کے عمل کو یقینی بنانا ہے، اگر وہ شعری تجربے کے بجائے اس کے بارے میں اپنے شخصی رد عمل یا تاثر کو بیان کرے، تو وہ شعری تجربے کے بجائے شخصی رد عمل یا تاثر، خواہ وہ تجربے سے متعلق ہی کیوں نہ ہو، کو پیش کرنے کے غیر متعلقہ عمل کو روا رکھتا ہے، تنقیدی عمل نہ صرف اصلی شعری تجربے کی سالمیت کے تحفظ کا متقاضی ہے، بلکہ اس سے قاری کو بہ حد امکان آشنا کرانے کا پابند بھی ہے، اس کے لئے نقاد کو شعر کے لسانی تجزیے سے ابھرنے والے داخلی تجربے کو شخصی طور پر محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ قاری کے لئے بھی اسکی شرکت کو ممکن بنانا ہے، یہ گویا اکتشافیت کے دوہرے عمل کو ایک طرح سے بہ آواز بلند سوچ (loud thinking) میں مبدل کرنے کا عمل ہے، جو اشارتی، کفایت شعارانہ اور توجہ پذیرانہ ہوگا، اس سے قاری کو یہ جان کر کہ نقاد کے تجربے، (جو شعری تجربے کا تجربہ ہے) میں وہ اپنی مرضی، صلاحیت یا جمالیاتی حسیت کے مطابق شرکت کا دعویدار ہے، نہ صرف اسکی منفرد شخصی حیثیت بلکہ شعر کی کثیر الجہتی کے اصول کا بھی اثبات ہوگا۔

تنقید کا اکتشافی کردار شعر کے مکاشفانہ وجود سے اپنا جواز حاصل کرتا ہے شعر

کے مکاشفانہ وجود کے بارے میں مشرق و مغرب کے شعراء اور ناقدین نے عہد قدیم سے لے کر موجودہ دور تک اثباتی رویہ رکھا ہے، مغرب میں شعر کے الہامی نظریے کے موئدین کی کسی دور میں کمی نہ رہی، افلاطون کے خیال میں "تمام اچھے شعراء شعر کی تشکیل۔۔۔ الہام یا کسی غیبی قوت کے زیر اثر کرتے ہیں"۔ شیکسپئر نے شاعر کی "مقدس دیوانگی" کا ذکر کیا ہے، ملٹن اور بلیک نے شعر کے فوق فطری کردار کو پیش کیا ہے، رومانی شعراء نے یک زباں ہو کر شعر کے الہامی تصور کی وکالت کی ہے۔ ویلری نے کہا ہے کہ اسے شعری تحریک دیوتا سے ملتی ہے۔ موجودہ دور میں ایٹس نے دعویٰ کیا ہے کہ شاعر کا ذہن "پراسرار" ہوتا ہے جو "ارادے کے دباؤ سے آزاد ہو کر علامتوں میں بے نقاب ہوتا ہے"۔ آڈن کے خیال میں فن "تخیلی تحیر" ہے۔ فرائی ایک قدم آگے جاتا ہے اور شعر کو روحانی کشف Apocalype کے مترادف قرار دیتا ہے، وہ Apocalype کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"Apocalype means revelation, and when art becomes apocalyptic it reveals".

مشرق میں ہر دور میں شاعری کو "جزویست از پیغمبری" اور شاعر کو "تلمیذ الرحمٰن" قرار دیا گیا ہے، یہ بُنیادی طور پر شعر کی الہامی یا کشفی اصل پر دلالت کرتا ہے، میر شعر کو "اسرار" کا درجہ دیتے ہیں اور غالب اسے "نوائے سروش" قرار دیتے ہیں، حالی کے نزدیک یہ "عطیہ الٰہی" ہے۔

ظاہر ہے شعر کے الہامی یا مکاشفانہ تصور سے جس کی توثیق نہ صرف اس کے تخلیقی محرکات کی چھان بین سے ہی ہوتی ہے بلکہ خود متعدد مستند شعراء، جو خود شعری عمل سے گزرے ہیں اور صاحب نظر نقاد بھی ہیں، غیر مبہم انداز میں اس کی حمایت کرتے رہے ہیں، اس لئے اس سے منحرف ہونے یا اس پر شک کرنے کی کوئی وجہ نہیں رہتی۔ شعر کے اس تصور کو قبول کرتے ہوئے وہ سارے نظریے، جو شعر کی برہنہ مقصدیت پر زور دیتے

ہیں، یک قلم مسترد ہو جاتے ہیں، تاہم شعر کے کشفی تصور کا یہ مطلب لینا درست نہ ہوگا کہ یہ عقلی یا ارادی عنصر جو انسانی شخصیت کا جزوِ اعظم ہے اور استدلالی تجزیے کی اہلیت سے بہرہ ور ہے، سے ماورا ہے۔ اگر بفرض محال ایسا متصور کیا جائے تو اس کا تعلق براہ راست مذہبی یا روحانی مکاشفے سے قایم ہو جاتا ہے، جو اس کے دائرہ کار سے خارج ہے۔ یوں تو دونوں کی غایت مقصد ایک ہی ہے یعنی حقیقت کی تلاش، لیکن دونوں کے محرکات و عوامل میں فرق ہے۔ قبل اس کے کہ شعر کے مکاشفانہ محرکات پر ایک نظر ڈالی جائے یہ دیکھنا مناسب ہوگا کہ کشف سے کیا مراد ہے، کشف کے لغوی مفاہیم یہ ہے :

۱) الہام، القا یا وحی، جو پیغمبروں یا ولیوں پر غیب سے اللہ تبارک و تعالیٰ کی جانب سے نازل ہوتی ہے۔ صوفیاء بھی ایک خاص روحانی درجے پر پہنچ کر صاحبِ کشف و کرامات ہو جاتے ہیں،

۲) کھولنا یا بے نقاب کرنا، ظہور، یعنی کوئی ایسی چیز، مظہر یا شے یا تجربہ جو پردۂ خفا میں ہو، کو ظاہر کرنا۔

جہاں تک مذہبی کشف کا تعلق ہے یہ تمام تر روحانی آگہی کا زائیدہ ہے، اور دنیوی عقلیت سے ماورا ہے۔ اس کے اعلیٰ الرغم شعری کشف باطن کے ساتھ ظاہر اور الہام کے ساتھ عقلیت کا پابند ہے۔ بقول غالب یہ "روان و خرد" کی آمیزش سے متشکل ہوتا ہے، اسی لئے جہاں ایک طرف اس کی کشفی اصل کا اقرار کرنا درست ہوگا وہیں اس کی شعوری و عقلی عمل آوری کے واجب الاحترام ہونے کو تسلیم کرنا ضروری ہے۔ اس بات کی یوں وضاحت ہو سکتی ہے کہ شاعر اپنے وجود کو اپنے باطن کی گہرائیوں سے امڈنے والے تجربے کے حوالے نہیں کرتا بلکہ اس پر اثر و اقتدار قائم کرتا ہے، یعنی وہ اپنے کشفی تجربے کی ہیجانی کیفیت کو تعقلی قوت سے قابو میں رکھتا ہے۔ ڈلن تھامس نے تخلیقی وفور میں تعقلی احتساب کی ناگزیریت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے :

"میں ایک پیکر بناتا ہوں حالانکہ بنانا صحیح لفظ نہیں، میں شاید اپنے اندر جذباتی

طور پر پیکر کو بننے دیتا ہوں اور پھر اسے ان تعقلی اور تنقیدی قوتوں سے پرکھتا ہوں جن پر مجھے تصرف ہے"۔

تخلیق فن میں تعقلی قوت کی کارفرمائی کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کی کشفی بصیرت کم اہمیت رکھتی ہے۔ بنیادی اہمیت تو اسی کو حاصل ہے اور اس کی توثیق مشرق و مغرب میں کی جاتی رہی ہے۔ شعر کو خواب کے مماثل گرداننے کے پیچھے بھی یہی عمل کارفرما رہا ہے۔ شعر کشفی الاصل ہوتا ہے، رویا آسا، جو حقیقی زندگی سے منحرف ہوتے ہوئے بھی ایک حقیقت ہوتا ہے۔ یہ بات اب مسلم ہے کہ تخلیقی عمل کا اصلی محرک جتنا شعوری ہوتا ہے اس سے کہیں زیادہ لاشعوری ہوتا ہے۔ شاعر کا الہام اس کی شخصی سطح پر اس کی تخلیقی قوتوں کے خود مرتکز عمل کے نتیجے میں صورت پذیر ہوتا ہے، اس کا منبع خود شاعر کا داخلی وجود ہے جو روحانی ہونے کے ساتھ ہی زمینی بھی ہے اور زمینی رشتوں سے منسلک ہے۔ یہ سماجی اور تمدنی اصل رکھتا ہے جس کا ایک مظہر زبان ہے اور جو ایک مشترک تمدنی ورثے کے طور پر شاعر کو ودیعت ہوتی ہے، شعری الہام ایک فطری انداز میں شاعر کے وسیلے سے تخلیق کا روپ اختیار کرتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح ٹہنی پر پھول کھلتا ہے، یعنی شاعر لفظوں کے انضمامی عمل سے ایک ہیئت تخلیق کرتا ہے، یہ ہیئت اس وقت تک تشکیل نہیں پاتی جب تک کہ اس کے الفاظ بقول ایٹس "اتنے ہی نازک، پیچیدہ اور اسراری زندگی سے معمور نہ ہوں، جیسے پھول یا عورت کا جسم ہوتا ہے"، غالب کا یہ مصرعہ اس صورت حال کو بخوبی پیش کرتا ہے:

شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فنِ ما

یہ مصرعہ شعر کے کشفی وجود کے دونوں خصائص پر محیط ہے:

۱) شعر کی القائی صورت (شعر خود خواہش آں کرد)

۲) اس کی فنی تشکیل، (گردد فنِ ما) جو تنقیدی اور عقلی عمل سے منسوب ہے۔

شعر کے کشفی وجود کو تسلیم کرنے یعنی اس بات کو تسلیم کرنے کہ شعر ایک ایسا معروضی پیکر، مظہر یا شے (ملفوظی صورت میں) ہوتا ہے جو شاعر کے تخلیقی وجدان کا

زائیدہ ہے اور جس کا انکشاف اس کی (شعر کی) ملفوظی صورت کے باریک تجزیے سے ہی
ممکن ہے، اس لئے ایک ایسے تنقیدی طریقِ کار کی ضرورت ناگزیر ہو جاتی ہے جو اولاً شعر
کے کشفی وجود کو تسلیم کرے اور دوئماً خود بھی ایک ایسے تجزیاتی طریقے کے مماثل ہو جو
اکتشافی ہو، یعنی نقاد شعر کے مکاشفانہ وجود کو خود پر بھی اور قاری پر بھی منکشف کرنے کا اہل
ہو۔ المختصر شعر میں لفظوں کا نظام ایک کشفی صورت حال کو خلق کرتا ہے اور تنقید اس کشفی
صورت حال کا اکتشاف کرتی ہے۔

آیئے ہم شعر اور نثر کے چند نمونوں کے تجزیاتی مطالعے سے تنقید کے اس طریق
کار کی عمل آوری اور نتیجہ خیزی کے امکانات کا جائزہ لیں، سب سے پہلے غالب کا یہ
شعر لیجئے:

ہے موجزن اک قلزمِ خوں، کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے

اس شعر کے پہلے مصرعے کے شروع کے الفاظ سے متکلم اپنے مشاہدے کو بیان
کر رہا ہے، وہ ایک فرضی دنیا میں اپنی آنکھوں کے سامنے ایک قلزمِ خوں کو موجزن ہوتے
ہوئے دیکھتا ہے قلزمِ خوں کو اپنی آنکھوں کے سامنے موجزن دیکھنا ایک حیاتی تجربہ ہے،
متکلم ظاہر ہے، ساحل پر اِستادہ ہے، یا چلتے چلتے ساحل پر آکر رک گیا ہے، اور خون کے
سمندر کو موجیں مارتا ہوا دیکھتا ہے، وہ اس دہشت خیز اور اندوہناک منظر کو دیکھ کر ششدر
ہے، لیکن اپنے حواس کو مجتمع کر کے، جیسا کہ دوسرے مصرعے میں لفظ دیکھئے کے استعمال
سے ظاہر ہوتا ہے، قلزمِ خوں کا مشاہدہ کرتے ہوئے بھی فرضی ناظرین اور مخاطبین سے بھی
مخاطب ہوتا ہے، اس لفظ کی ادائیگی سے ظاہر ہوتا ہے کہ قلزمِ خوں کو دیکھنے کے نتیجے میں
اسے جس جذباتی دھچکے کا سامنا کرنا پڑا ہے، اس پر اس نے قدرے قابو پالیا ہے، اسکی وجہ یہ ہو
سکتی ہے کہ وہ جس سفر پر نکلا ہے، اس کے دوران ایسے لرزہ خیز اور دلدوز وقوعات کا واقع ہونا
قرین امکان ہے، "کاش یہی ہو" کی ادائیگی میں شعری کردار کے لہجے کا تمنائی یا دعائیہ رنگ

جھلکتا ہے، وہ خواہش کرتا ہے کہ اس کے سامنے سمندر اور وہ بھی خون انسانی کے سمندر کا لہریں مارنا اس کے لئے لرزہ خیز واقعہ تو ہے ہی تاہم اگر اسی واقعے پر بس ہوتا، تو شاید وہ اسے سہار بھی لیتا، یا سہارنے کی سعی کرتا لیکن اس کے ذہن کو نامعلوم اندیشے اور وسوسے گھیرے ہوئے ہیں۔ "کاش یہی ہو" کا کلمہ ایک اور امکانی صورت حال کا اشاریہ ہو سکتا ہے، مسافر کو اپنے داستانوی سفر میں رنگ بدلتے طلسمی وتوعات (جو طلسم ہوشربا سے کم نہیں) سے سابقہ پڑتا ہے، طلسمی ماحول نے اس کے حواس کو بھی متاثر کیا ہے، چنانچہ جو قلزمِ خوں اسے نظر آتا ہے، اس کا ثبات بھی یقینی نہیں، وہ اپنی پیش اندیشگی سے محسوس کرتا ہے کہ قلزمِ خوں آن واحد میں کسی اور جگر سوز اور دہشت خیز معروض میں بدل سکتا ہے، اس لئے بہ حالت موجودہ قلزم خوں کا نظر آنا اسکے لئے غنیمت ہے۔

دوسرے مصرعے "آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے" سے پتہ چلتا ہے کہ کردار قلزمِ خوں سے گزرنے کے بعد اس حاوی اندیشے کو ذہن سے خارج نہیں کر سکتا کہ واقعہ ء پیشین کے بعد اس سے بھی زیادہ المناک اور دہشت خیز مظاہر و حالات کے واقع ہونے کے امکانات موجود ہیں، بدلتے مظاہر و حالات کی متوقع دہشت خیزی ایک علامتی فضا کی انگیخت کرتی ہے، جو حکایتی جذب وکشش سے معمور ہے۔ شعر کی ڈرامائی صورت حال کوہ و دشت کے پس منظر میں ساحلِ بحر پر صورت پذیر ہو رہی ہے جہاں متکلم حیران و ششدر کھڑا ہے اور ناظرین سراپا سوال ہیں۔

شعر کے دوسرے مصرعے "آتا ہے ابھی دیکھئے کیا کیا مرے آگے" میں برتے گئے الفاظ خاص کر "مرے آگے" سے متکلم کے دوران مسافرت قلزمِ خون کے علاوہ دیگر نامعلوم، سخت اور صبر آزما مراحل سے متصادم ہونے کے اندیشوں اور خطروں سے ذہن کو نجات نہیں دی جا سکتی۔ متکلم کے متردد لہجے سے شعری صورتحال کو مزید تقویت ملتی ہے۔ قاری مجموعی طور پر ایک خون آشام داستانویت کا حصہ بن جاتا ہے، یہ شعر کے تجربے کے بعض امکانی ابعاد ہیں، اور جہاں تک اس کے معنی کا تعلق ہے اس کا استدراک قاری اپنی فہم اور

ذوق کے مطابق کر سکتا ہے۔ یہ زندگی کے آشوب کی آگہی یا روح کے سفر کے نشیب و فراز کے تجربے یا کسی اور المیے کا اشاریہ ہو سکتا ہے۔

اب درج ذیل نظم "الف کی خودکشی پر چند سطریں" کا تجزیہ ملاحظہ کیجئے۔

نظم تین بندوں پر مشتمل ہے، اور تینوں بندوں میں ماضی بعید، ماضی مطلق اور فعل حال کے بالترتیب استعمال سے نظم کے واقعاتی تسلسل میں زمانی فاصلے قائم ہو جاتے ہیں، اور نظم بظاہر روایتی تصور زماں کی پابندی کرتی نظر آتی ہے، لیکن ایسا نہیں ہے، نظم کے آخری بند میں فعل حال کو برتا گیا ہے، جو نظم کی واقع شدہ پوری صورت حال کو لمحہ حاضر سے مربوط کرتا ہے، اور ماضی کے واقعات پس منظر میں رہ کر اس کے استحکام کا باعث بنتے ہیں، اس طرح سے نظم میں وقت تخلیقی عمل کے تحت جاری بہاؤ کی صورت اختیار کرتا ہے۔

پہلے بند میں شعری کردار ایک غیر آباد مکان یا سرا، جسے وہ "بھوت بسیرا" کہتا ہے، میں رات کے وقت آگ (جو آتش دان کی آگ ہے) کی جلتی بجھتی روشنیوں میں سگریٹ نوشی اور شراب نوشی کی کثرت سے پیدا شدہ بدمستی کو یاد کر رہا ہے، نشہ آور چیزوں کا بے تحاشا استعمال کرنے والے لوگوں، جن میں فوجی بھی ہیں، جیسا کہ اگلے مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے، کی مانند وہ خود بھی ایک گہری مدہوشی کی حالت میں مبتلا ہونے کا ذکر کر رہا ہے، جسکی وجہ سے سارا منظر "نقطہ نقطہ، مہمل مہمل" لگتا ہے۔

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ وہسکی اور سگریٹ کی بو میں ڈوبا تھا
ابل رہا تھا زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر نقطہ نقطہ، مہمل مہمل لگتا تھا
شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی بھوت بسیرا تھا

اس کے بعد شراب کے نشے میں ڈھت موجود لوگوں میں سے نمایاں طور پر دو

کرداروں ج اور الف کا ذکر کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ الف نہتا تھا اور یہی حال ج کا بھی تھا، دونوں اپنا دفاع کرنے سے قاصر تھے، الف اور ج کے کرداروں کو یک حرفی ناموں سے موسوم کرنے سے ان کے رموزی ہونے کے علاوہ شعری تجربے کی اسراریت کو بھی تقویت ملتی ہے، چونکہ شعری کردار دوسرے لوگوں مثلاً ایلینا پا، جس کا ذکر آخری بند میں ملتا ہے، میں اجنبی ہے، اس لئے اس کے ان کرداروں کو الف اور ج سے موسوم کرنے کا جواز فراہم ہوتا ہے:

الف نہتا

ج نہتی

الف اور ج دونوں کو نہتا دیکھ کر وہ حاضرین کی طرف بیزاری، حقارت اور غم و غصہ سے لبریز لہجے میں کہتا ہے:

سارے بے ہتھیار

اپنے ملک اور اپنی قوم کے مردہ پہرے دار

وہ ملک کے محافظوں کو شراب نوشی کرتے ہوئے بے ہتھیار دیکھتا ہے، اور نشے کے عالم میں بھی اسے یہ بات کھلتی ہے، اور وہ طنز اور تلخی سے انھیں "مردہ پہرے دار" قرار دیتا ہے۔

دوسرے بند میں توقف کے بعد غیر متوقع طور پر ایک عجیب و غریب ڈرامائی واقعہ رونما ہو جاتا ہے، شعری کردار بیان کرتا ہے کہ:

ج نے سارے رنگ اتارے

اور قہقہہ مار کے گرجی

ہے کوئی دعوے دار

یعنی ج تکلف، شرم و حیا اور مصلحت کو بالائے طاق رکھ کر اپنے اصلی روپ میں سامنے آتی ہے، اور قہقہہ مار کے گرجتی ہے کہ اس کا اگر کوئی دعوے دار ہے، تو سامنے

آکر اس پر اپنا حق جتائے، قہقہ مار کے گرجنا اس کے دبے ہوئے احتجاج کا بے محابا اظہار ہے، اور جواباً نشے میں چور سامعین اپنے فوری رد عمل کا اظہار کرتے ہیں :

سارے جام اٹھا کے چیخے

تیرے ایک ہزار

یہ محاکاتی مصرعے صورت پذیر واقعے کی ڈرامائیت میں مذید اضافہ کرتے ہیں، حاضرین کے رد عمل سے ج کو دھچکا لگتا ہے، اور خود تحفظیت کو غیر یقینی دیکھ کر وہ اندھیروں باہر آتی ہے، اور الف پر وار کرتی ہے، کہ چونکہ اس کا باپ اس کا مقروض ہے۔ اس لئے اس کو باپ کا قرضہ اتارنا لازم ہے :

ج اندھیروں باہر آئی

کیا الف پر وار

باپ ترا مقروض تھا میرا

میرا قرض اتار

ج ایک اکیلی عورت ذات مردوں کے ہجوم میں گھری ہے، وہ اپنی زندگی اور ناموس کی سلامتی اور تحفظ کے لئے اپنے کسی سچے چاہنے والے کو سامنے آنے کو کہتی ہے تاکہ وہ اس پر اپنا حق جتائے، اسکو شاید یہ خیال تھا کہ حاظرین میں سے کوئی ایک اس کا ہاتھ تھامے گا، لیکن یہ دیکھ کر وہاں سب کے سب جام بدست اس پر دعوے کر رہے ہیں، اسکی غیرت وحمیت کو چوٹ لگ جاتی ہے، اور وہ اپنی اصل پر آکر اندھیروں سے روشنی کی طرف آتی ہے. اور الف جو سب میں ممیز اور معتبر ہے، پر وار کرتی ہے کہ وہ اپنے باپ کا قرض چکا دے، ج کے مطالبے سے اس بات کی وضاحت نہیں ہوتی کہ الف کا باپ کن معنوں میں اس کا مقروض تھا، یا اس کے ساتھ اسکے رشتے کی کیا نوعیت تھی، قاری کا ذہن غیر ارادی طور پر ہندو اساطیر کی دروپدی کے تیئں مردوں کے نازیبا سلوک اور رانی کیکئی کے رام چندر جی کے پتا اور اس کے شوہر سے وعدہ پورا کرنے کے مطالبے کی طرف رجوع ہوتا ہے،

حالانکہ ان واقعات سے نظم کے واقعے سے کوئی راست رشتہ قائم نہیں ہوتا، تاہم ان واقعات کی مبہم یاد کو کمار پاشی کے اسطوری ذہن سے تقویت ملتی ہے جس کا اظہار ان کی بعض دیگر نظموں میں بھی ملتا ہے، زیر تجزیہ نظم میں بھی ج مردوں کے ہوس پرست ہجوم میں الف سے اس کے باپ سے لئے گئے وعدے کو پورا کرنے کا تقاضا کرتی ہے، یہ بات ظاہر ہے کہ ج نے اس کے باپ پر کوئی بڑا احسان کیا ہے، اس نے شاید اسکی زندگی بچائی ہے۔ یا دشمنوں کے نرغے سے نکالا ہے یا کوئی قیمتی چیز مثلاً اسکی عفت اسکی نذر کی ہے، یہ سب کچھ نہ کرتے ہوئے بھی وہ ایک عورت کے طور پر سامنے آتی ہے، جو یرغمال ہے، اور تحفظ ذات کی طلب گار ہے، کوئی راہِ نجات نہ دیکھ کر وہ ہجوم میں سب سے بڑی شخصیت یعنی الف کو وہ قرضہ چکانے کو کہتی ہے، جو اس کا باپ اس سے لے چکا ہے۔ ج کے اس انکشاف یا اتہام سے الف کا ایگو مجروح ہوتا ہے، اور وہ خودکشی پر مجبور ہوتا ہے۔ نظم کی فضا "جلتی بجھتی روشنیوں"، "وہسکی اور سگریٹ کی بو" اور "نقطہ نقطہ اور مہمل مہمل" منظر سے عبارت ہے، اس فضا میں ہارے ہوئے لشکر کا اجتماع ہے، "ابل رہا تھا زہر رگوں میں، موت کا نشہ چھایا تھا" کے مصرعے سے نظم کی فرضی دنیا میں شکست خوردہ فوجیوں کی ذہنی اور جذباتی کیفیت آئینہ ہو جاتی ہے۔ اسی عالم میں، جو خواب آسا ہے، مردوں کیساتھ ایک عورت ذات یعنی ج "سارے رنگ اتار کے" سامنے آتی ہے، اور حاضرین سے کہتی ہے کہ اگر ان میں سے کوئی اس کا دعویدار ہے، تو اس کا ہاتھ تھام لے، جواباً سب لوگ جام اٹھا کے چیختے ہیں کہ اس کے ہزاروں دعویدار ہیں۔ ج ان سب سے لاتعلق ہو کر الف کو اپنے باپ کا قرضہ چکانے کو کہتی ہے، ظاہر ہے کہ نظم کے پس منظر میں عورت ایک علامتی کردار کے طور پر دھرتی کا اشاریہ بن جاتی ہے، دھرتی جس نے الف کے باپ یعنی اسکے آبا و اجداد کو پناہ دی ہے، اور جس کی حفاظت کرنے میں وہ ناکام ہوا ہے۔ ج کا یہ غیر متوقع انکشاف سارے ماحول کو حیران و ششدر کرتا ہے اور صورت حال پورے طور پر منقلب ہو جاتی ہے، یعنی عیش کوشی اور مستی کی فضا حسرت، برہمی، خموشی اور خوف میں بدل جاتی ہے:

آر پار سب سائے گم سم

بھوت بنے دروازے

پریت آتماؤں کی صورت کھڑی ہوئی دیواریں

گہری اپار خموشی

گہری اتھاہ اپار

بے آواز اندھیرے برسے

برسے موسلا دھار

سارے ماحول پر مکمل خاموشی چھا جاتی ہے، شعری کردار ج کی آواز کی تکراری گونج کو "بجلی کے کوندنے" سے تعبیر کرتا ہے:

بجلی بن کر کوندرہے تھے یہی شبد ہر بار

"گہری اپار خموشی" اور اندھیرے میں شبدوں کا بجلی بن کر کوندنا، ماحول کی اسراریت، دہشت، اندیشگی اور گمبھیرتا میں حددرجہ اضافہ کرتا ہے۔

تیسرے بند میں متکلم اطلاع دیتا ہے:

ایک انوکھی خبر چھپی ہے شہر کے سب اخباروں میں

سب دوکانیں بند پڑی ہیں کوئی نہیں بازاروں میں

سائیں سائیں لو چلتی ہے، مٹی مٹی موسم ہے

آج الف کے جل مرنے پر دنیا بھر میں ماتم ہے

متکلم اطلاعاً کہتا ہے کہ "شہر کے سب اخباروں میں" الف کی خودسوزی کی انوکھی خبر چھپی ہے جس پر "دنیا بھر میں ماتم" ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ الف کی خودکشی ایک عالمگیر شہرت اور مقبولیت کے مالک انسان کی خودکشی ہے، جو ناقابل تصور بھی ہے اور حد درجہ المناک بھی، اور خود متکلم بھی اس کی موت پر افسردہ و دلگیر ہے، اسی لئے اسے "سائیں سائیں لو چلتی ہے" اور "مٹی مٹی موسم" کا احساس ہوتا ہے۔ خود فطرت بھی اسکی

موت سے رنجیدہ ہے، لوگوں اور میڈیا تک صرف یہ خبر پہنچتی ہے کہ الف نے خودکشی کی ہے، مگر اس کا سبب کسی کو معلوم نہیں سوائے شعری کردار یا اس کے ہم جلیسوں کے، شعری کردار اپنے ہم پیالہ لوگوں میں شامل بھی ہے، مگر انھیں چشم نگراں سے دیکھتا بھی ہے۔ تیسرے بند کے دو حصے ہیں، دوسرے حصے میں وہ اسی جگہ پر موجود ہے، جہاں اس کے دوست ہیں، اسے اپنے دوست ایلینا پا کی بات کی سچائی کا احساس ہوتا ہے، جو شبِ گذشتہ وہاں موجود تھا، اور اس نے اس مکان کو "بھوت بسیرا" قرار دیا تھا، اس بار بھی کمرے میں وہی اسراریت ہے، جلتی بجھتی روشنیاں ہیں، اور موت کا نشہ چھایا ہوا ہے:

جلتی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا ہے

ابل رہا ہے زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا ہے

اس بند کا آخری مصرع یہ ہے:

ایلینا پا سچ کہتا تھا یہ کوئی بھوت بسیرا ہے

گویا ماحول کی پر اسراریت، ڈراؤنا پن اور آسیبی کیفیت نشے کے حاوی اثرات سے گہری ہو گئی ہے، پوری نظم پر آسیبی کیفیت مستولی ہے، نظم کی فضا، کردار، متکلم، مکالمے اور مخاطبین مافوقِ فطری ہیں، نظم کا منظر نامہ شعری کردار کے مدہوش ذہن کا خیالی وقوعہ بھی ہو سکتا ہے، اور یوں کرداروں کے عمل اور ردِ عمل اور خود متکلم کے رویے پر خوابوں کی منطق کا انطباق ہو سکتا ہے۔

نظم میں موزون و مترنم الفاظ، تلازمی کیفیات، کردار و واقعہ کی کشاکش اور جلتی بجھتی روشنیوں سے ایک تحیر خیز اور گمبھیر ماحول کی تصویر ابھرتی ہے، تاہم حقیقی انسانی سطح پر اسکی معنویت قائم ہو جاتی ہے، اور انسانی جذبات و احساسات کی قوس قزح بکھرتی ہے، شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے اپنے بوقلموں احساسات کو ایک فسوں خیز اور ارتقاء پذیر منظر نامے میں متشکل کیا ہے، چنانچہ نظم سے حب وطن، تانیثی بیداری، رشتوں کی اسراریت، خوف، ندامت، احتجاج، نفرت، محبت، مہملیت اور دکھ کے کثیر النوع احساسات

شاعوں کی طرح تراوش کرتے ہیں۔

نظم کی خوبی اسکی تہہ داری ہے، جو بندوں کی تقسیم، بحر کی روانی، قافیوں کے ترنم، مصرعوں کے چھوٹے بڑے ہونے، مکالماتی انداز، محیر العقول واقعات، اور فضا نگاری کی مرہون ہے۔ نظم کے پہلے بند کے پانچ مصرعوں کے بہاؤ، ردیف و قافیہ کی موسیقیت، لفظوں کی تکرار اور لہجے کے دھیمے پن کے بعد اچانک مصرعے کے اختصار سے ایک ڈرامائی صورت حال کے لئے فضا تیار ہوتی ہے، اور دوسرے بند میں ج کے احتجاجی بیان و عمل سے نظم کی ڈرامائیت نقطہء عروج کو چھوتی ہے، اور پھر ج کے مطالبے کے رد عمل کے طور پر ماحول خاموش انقلاب سے آشنا ہوتا ہے، نظم کی اسراری دنیا پھیل جاتی ہے، لامتناہی ہو جاتی ہے اور قاری کے لئے اس سے نکلنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

نظم کے عنوان "الف کی خودکشی پر چند سطریں" سے نظم میں الف جیسی بین الاقوامی شخصیت کی غیر متوقع خود سوزی کی تخیلی توجیہ ممکن ہو جاتی ہے، وہ خود سوزی کا ارتکاب اس لئے کرتا ہے، کیونکہ وہ ایک نہتی عورت کے ناموس کا تحفظ کرنے میں ناکام ہوتا ہے، اور وہ اس قرض کی ادائیگی سے قاصر رہتا ہے، جو باپ کے ناطے اس پر واجب تھا، نظم کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہر نوع کی موضوعیت کو کالعدم کرکے ایک امکان خیز سیمیائی نمود بن جاتی ہے، جو قاری کے دل و دماغ پر چھا جاتی ہے۔

فاروقی نے ایک بار سری نگر میں دوران گفتگو اکتشافی طرز نقد کی ممکنہ حد بندی کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ اس کا اطلاق طویل نظموں مثلاً مثنویوں پر نہیں ہو سکتا۔ میرا موقف ہے کہ اس کا اطلاق ہر صنف شعر پر خواہ وہ مختصر ہو یا طویل یا قدیم ہو یا جدید پر ہو سکتا ہے، یہاں پر مثنوی سحر البیان کا تجزیہ درج کیا جاتا ہے۔

پو کے اس مقولے the long poem is a flat contradiction in terms کے مطابق نظم کا وجود طوالت کی بنا پر ناقابل تصور ہے، اس بے لچک رائے کی توضیح وہ یوں کرتا ہے کہ نظم جذبے کے ارتکاز کی متقاضی ہوتی ہے، اور ارتکاز کو

پھیلاؤ میں بدلنے سے نظم کا تخلیقی وجود معرضِ ہلاکت میں پڑ جاتا ہے، یہ دلیل نہ صرف طویل نظم، بلکہ ایک حد تک مختصر نظم کی ماہیت سے بھی غیر متعلقہ ہونے کی بنا پر اپنا وزن کھو بیٹھی ہے۔ نظم خواہ طویل ہو یا مختصر اپنی اصل اور خاصیت کے حوالے سے ''جذبے'' پر نہیں بلکہ معروضی پیکریت پر انحصار رکھتی ہے، اور نظم کی تخلیقی وحدت کو تسلیم کرتے ہوئے یہ باور نہیں کیا جاسکتا کہ طویل نظم میں جذبے کو پھیلا دیا جاتا ہے، یہ مفروضہ نظم کو فوری طور پر نثری سطح پر لے آتا ہے، اور آغاز کار ہی میں بحث کے امکانات کو مسترد کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے طویل نظم جذبے کے پھیلاؤ کی نہیں، بلکہ کینواس کے پھیلاؤ کی پابند ہوتی ہے، اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ شعری تجربے کو اس میں پھیلایا جاتا ہے۔ یہ نظم کا شعری تجربہ ہے، جو پھیلا ہوا ہوتا ہے، اور ربط و تسلسل کے ساتھ پیکر در پیکر نمودار ہوتا ہے، اور مجموعی طور پر انتشار کا سدباب کر کے عضوی تاثر میں ڈھل جاتا ہے، طویل نظم کے بارے میں اوراق (مارچ اپریل ۸۴) میں بلراج کومل، جوگیندر پال، فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے درمیان جو مباحثہ چھپا ہے، اس میں طویل نظم کے بارے میں چاروں اکابرینِ ادب نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ طویل نظم محض مصرعوں یا بندوں کی طوالت کی بنا پر اپنے وجود کا جواز پیدا نہیں کر سکتی، بلکہ اس کے وجود کا انحصار اس بات پر ہے کہ یہ بقول وزیر آغا ''شعری تجربے کو اساس بناتی ہے''۔ شرکائے بحث نے اپنے اپنے طریقے سے اسی بنیادی بات کو جتانے کی سعی کی ہے۔

''جب بھی نظم طوالت کی طرف جائے گی، تو اس کے پنپنے کا امکان صرف اس صورت میں ہے کہ اس میں خیال کی گہرائی ہو، شدت ہو، اس کے اندر dimensions ہوں'' (بلراج کومل)

''کئی بار لمبی چیز بھی مختصر نظر آئے گی، اگر وہ ہمیں engage کرتی ہے، کئی بار چھوٹی سی چیز میں بھی لٹکاؤ کا احساس ہوگا، اگر وہ اپنی صحیح brevity کو قائم نہیں رکھ سکتی'' (جوگندر پال)

"طویل نظم میں یا تو narrative unity ہو یا پھر meditative force" (فاروقی)

"ہم تو یہ دیکھیں گے کہ finished product کیا ہے، کیا وہ تخلیق بحیثیت طویل نظم satisfy کرتی ہے، یا نہیں" (گوپی چند نارنگ)

ویسٹ لینڈ اس عہد کی معروف طویل نظم ہے، اس میں واقعات اور کردار اپنے عمل کے اعتبار سے متضاد نظر آتے ہیں، اور نظم میں کسی تبصرے، توضیح، منطقی رشتے یا بیانیہ کی عدم موجودگی میں ان کا تضاد اور بھی گہرا اور پیچیدہ ہو جاتا ہے، چنانچہ نظم کے پہلے ہی حصے میں ظالم اپریل کے ساتھ راحت بخش سرما کا ذکر ہے، تضاد کے علاوہ نظم میں Hog-garten میں دھوپ، پہاڑوں پر دوڑتے ہوئے دو بچے، نیپلز میں ایک ہوٹل، سنکی لڑکی اور مادام کازکام جیسے پیکر عدم ارتباط کا تاثر پیدا کرتے ہیں، اور طوالت آشنا ہو جاتے ہیں، مگر نظم کے گہرے مطالعے سے یہ بے جوڑ اور متضاد پیکر اپنی کثرت کے باوجود یکے بعد دیگرے اپنی انسلاکاتی قوت کے ساتھ نظم کی ساخت کی تشکیل کرتے ہیں، اور ایک کلی تاثر کو خلق کرتے ہیں۔

موجودہ دور میں عمیق حنفی، وحید اختر، کمار پاشی اور وزیر آغا نے طویل نظمیں لکھی ہیں، اور کہیں کہیں لفظ و بیاں کے فیاضانہ برتاؤ اور تجربات کے پھیلاؤ کے باوجود وحدتِ تاثر کے امکان کا تحفظ کیا ہے۔ مثال کے طور پر کمار پاشی کی نظم "ولاس یاترا" کو لیجئے، اس میں نیم اساطیری فضا میں واقعات اور کرداروں، جو فرضی اور دیومالائی ہیں، کے عمل اور رد عمل سے ایک دلچسپ ڈرامائی کیفیت کی نمود ہوتی ہے۔ نظم میں کئی کرداروں کے علاوہ ایک اہم کردار کیرتی ہے، جو عورت ذات کی نمائندگی کرتی ہے، وہ نظم میں مرورِ زمانہ کے ساتھ کرونا، سمرن، کتھا اور کوشل کا روپ دھارتی ہے، اور مسلسل طور پر مرد کی ہوس کا نشانہ بنتی ہے۔ کیرتی کی ولاس یاترا کمار پاشی کے تخلیقی شعور کے معجزاتی عمل سے ہزار تھنوں والی ماں، جو دھرتی ہے، کی ولاس یاترا بن جاتی ہے، کیونکہ وہ اسی کا ایک زندہ روپ ہے، نظم میں

عورت کی، مرد کے وحشیانہ جذبے کی شکار ہو کر ذہنی، روحانی، نفسیاتی اور جسمانی شخصیت کی تباہی کے المیے کی پیکر تراشی کی گئی ہے:

اور اب وہ ایک
سوکھا سڑا جنگل ہے
ہوائیں چلتی ہیں تو
یہاں سے وہاں تک
بھائیں بھائیں جلتا ہے

لہٰذا، پو یا اس کے ہم خیال لوگوں کا یہ کہنا درست نہیں کہ طویل نظم contradiction in terms ہے، ایک قادر الکلام شاعر اپنی تخلیقی قوت سے طویل سے طویل نظم کو خلق کر سکتا ہے۔ یہ سوچنا بھی صحیح نہیں کہ طویل نظم تجزیے کی متحمل نہیں ہو سکتی جیسا کہ جارج واٹسن نے کہا ہے:

"the verbal analysis has one great limitation, it is appropriate only to brief examples, usually short poems."

اگر لفظی تجزیے کا مقصد محض یہ قرار دیا جائے کہ یہ لفظ بہ لفظ اخراج معنی کا عمل ہے، تو واٹسن کا خیال درست ہو سکتا ہے، بر عکس اس کے اگر لفظی تجزیے کا مقصود نظم کے مرکزی تجربے کا اکتشاف ہے تو اس کا خیال قطعی نادرست ہے، چنانچہ تخلیقی تجربے کی لسانی صورت گری کے عمل میں چھوٹی نظم یا بڑی نظم کے کسی فرق کو روا نہیں رکھا جا سکتا، طویل نظمیں بھی مختصر نظموں کی مانند شعری تجارب سے، نہ کہ خیالات سے، اپنے وجود کا اثبات کرتی ہیں۔

نظم کے لسانی نظام کے گہرے تجزیے سے اس میں تحرک پذیر تخلیقی تجربے کی باز آفرینی کا عمل جدید تنقید کی شناخت بن گیا ہے، یہ طریق نقد جدید نظموں کی ہی نہیں، بلکہ روایتی نظموں، خواہ وہ مختصر ہوں یا طویل کی قدر شناسی میں کارگر ثابت ہو رہا ہے، چنانچہ

روایتی اصناف میں لکھی گئی طویل نظمیں (مثلاً مثنوی) بھی اس کی متحمل ہو سکتی ہیں، مثال کے طور پر میر حسن کی مثنوی سحر البیان کو لیجئے، یہ مثنوی بقول سید احتشام حسین "اردو کی بہترین مثنویوں میں شمار کی جاتی ہے"، اردو کے ناقدوں نے بشمول سید احتشام حسین، سحر البیان کے قصے اور انداز بیان کے علاوہ اس میں لکھنوی معاشرت کی عکاسی اور کردار نگاری کو اسکی شہرت اور عظمت کا ضامن قرار دیا ہے، ظاہر ہے کہ یہ تنقید کا وہی عمومی درسی انداز ہے، جو مختصر نظم ہو یا طویل نظم، افسانہ ہو یا ناول، کے جانچنے کے لئے کام میں لایا جاتا ہے اور مجموعی طور پر تخلیق کو موضوع اور طرز ادا میں منقسم کر کے اس کے حسن و قبح کو پرکھنے کے عمل کو روا رکھا جاتا ہے، اس نوع کے طرز نقد سے قطعی انحراف کر کے ہمارا تنقیدی موقف یہ ہے کہ مختصر نظم ہی کی مانند طویل نظم کو بھی، خواہ وہ روایتی ہو یا نہ ہو، ایک خود کفیل اور خود مختار تخلیق کا درجہ حاصل ہے، اور اسی تناظر میں اسے پرکھنے کی ضرورت ہے، چنانچہ سحر البیان کی صحیح قدر شناسی کے لئے روایتی معائر نقد کی بے معنویت ظاہر ہو جاتی ہے۔

ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ سحر البیان کی تکمیل کے لئے میر حسن نے کن شعری وسایل کو بروئے کار لایا ہے، اور ان کے ترکیبی عمل سے تخلیق کیا صورت اختیار کرتی ہے، سحر البیان اپنے شعری وسائل اور صنفی لوازم یعنی راوی، مخاطب، مقام، کردار، واقعات، مکالمہ، فضا اور لسانی آگہی کے امتزاجی عمل سے ایک سر تا سر تخیلی دنیا خلق کرنے میں کامیاب ہوتی ہے، جو قاری کے لئے بے حد کشش اور جاذبیت رکھتی ہے۔

نظم کے عناصر ترکیبی کے انضمامی عمل کے نتیجے میں ایک تخلیقی اکائی میں ڈھلنے کا یہ مطلب نہیں کہ یہ عناصر تابع فرمان ہیں، یہ عناصر اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ ملٹن کی "فردوس گمشدہ" زوال آدم کے موضوع کی شعری تصویر کیلئے نظم کے عناصر ترکیبی مثلاً ہیئت، کردار، واقعہ اور منظر کی منت پذیر ہے، ان عناصر کی کارکردگی سے نظم ڈرامائی تحرک اور جاذبیت حاصل کرتی ہے اور ایک مکمل ہیئت میں ڈھل جاتی ہے۔

ایک بیانیہ نظم اگر وہ محض خیالات کا منظوم بیان نہیں، بلکہ شعری قوت کی حامل ہے، اور باتوں کے علاوہ بیانیہ کے عنصر سے ہی اپنا وجود منوالیتی ہے، اقبال کے یہاں بیانیہ، راوی کے لہجے کی معجزاتی بلند آہنگی سے نظم کو تخیلی سطح پر لے آتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے نظم میں بیانیہ کی صورت میں سماجی یا فلسفیانہ خیالات یا تصورات کا اظہار بھی کیا جائے، تو اس سے نظم کے عضوی کل کو کوئی خطرہ لاحق نہیں ہوتا، کیونکہ راوی کے لہجے سے اسکی تخیلی حیثیت قائم ہو چکی ہوتی ہے۔

سحر البیان میں سب سے پہلے ہمارا سامنا راوی سے ہی ہوتا ہے، جو شاعر نہیں بلکہ ایک فرضی کردار ہے ___ ایک قصہ گو، جو پورے قصے کی ساخت کی استواری کا ضامن ہے، اور ساتھ ہی اس کا ناگزیر حصہ بھی ہے، وہ جو قصہ بیان کرتا ہے، وہ مثنوی کے اندر ہی فرضی مخاطب یا مخاطبین کو سناتا ہے، راوی ایک زندہ کردار کی طرح اپنی طبعی خصوصیات رکھتا ہے، جن کی بنا پر اسکے انفرادی وجود کی توثیق ہوتی ہے، جو قصہ یہ بیان کرتا ہے، وہ سراسر داستانوی ہے، اس قصے میں مختلف فوقِ فطری کردار اور واقعات اس طرح رونما ہوتے ہیں کہ نظم کے تخیلی ماحول کو بھی مستحکم کرتے ہیں، اور واقعاتی اثر انگیزی سے بھی متصف ہوتے ہیں۔

راوی نظم کے محیر العقول واقعات اور پری اور دیو جیسے ماورائی کرداروں کے حرکات و سکنات پر ایک تماشائی کی حیثیت سے بھی نظر رکھتا ہے، اور نظم کے تماشے میں خود بھی شریک ہے۔ وہ کرداروں کی خلوت و جلوت، ان کی دلی کیفیات اور جذبات و احساسات کا نبض شناس بھی ہے، وہ ان کے دردِ ہجراں اور نشاطِ وصل کی کیفیات کا محرم ہے، ظاہر ہے وہ عام انسانی اوصاف کا مالک ہونے کے باوجود ایک عام انسان نہیں، وہ زمینی اصل کے باوصف ماورائی صلاحیتوں سے متصف ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ پوری کہانی کے نشیب و فراز اور پیچ و خم سے گذرتا ہے، اور اسے بھوگتا بھی ہے اور پھر بھی ذہنی بُعد قائم کر کے کرداروں کے بارے میں اپنے ذہنی رویوں کا اشارتاً اظہار بھی کرتا ہے۔ وہ ان کی خوشیوں اور دکھوں کو شخصی

سطح پر محسوس بھی کرتا ہے:

کبھی دل ہے خوش اور کبھی درد مند

خوشی اور درد مندی کے جذبات بلاشبہ اسکی انسانی سرشت کے غماز ہیں، وہ ایک جہاں دیدہ، تجربہ کار اور باذوق شخص ہے، وہ مذہبی اعتقادات، جیسا کہ مثنوی کے ابتدائی حصوں، جو حمد، نعت، منقبت اور مدح سے متعلق ہیں، کا حامل بھی ہے، وہ عالم و فاضل بھی ہے، اور سخن گو بھی، وہ قلم کار اور نغمہ زن بھی ہے۔

؎ حکایت کروں ایک دن کی رقم

؎ کروں نغمہ ء تہنیت کو شروع

وہ قصہ بیان بھی کرتا ہے، اور اسے رقم بھی کرتا ہے، وہ ایک فرضی کردار یعنی "ساقی سیم بر" سے مخاطب ہے، جو بھی سخن شناس ہے، راوی کی زبانی "ساقی" اور "جام و شراب" کا مذکور میخانے اور میخواروں کی موجودگی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ وہ کولرج کے معمر جہازی کی طرح اپنے واردات کو سحر کارانہ لہجے میں بیان کرتا ہے۔

راوی کے علاوہ نظم کے مرکزی کردار یعنی شہزادہ بے نظیر اور اس کی معشوقہ شہزادی بدر منیر کے علاوہ وزیر زادی نجم النساء وغیرہ بھی زندہ، متحرک اور پر کشش کردار ہیں۔ وہ بیک وقت متضاد صفات یعنی بشری اور فوقِ فطری خصوصیات سے متصف ہیں، اسی طرح دوسرے کردار یعنی پری اور پری زاد فیروز شاہ وغیرہ بھی فوقِ فطری ہونے کے باوجود انسانی جذبات کے حامل ہیں، چنانچہ پری کا رقابت اور انتقام کا جذبہ، اور فیروز شاہ کا نجم النساء سے والہانہ عشق اس کا ثبوت ہے۔ ان کرداروں کے اعمال اور جذباتی رویے منطقی طور پر تضادات سے مملو ہونے کے باوجود مثنوی کی تخیل زاد فضا میں اپنی مخصوص دلکشی رکھتے ہیں، اسکی بُنیادی وجہ یہ ہے کہ میر حسن نے سحر البیان میں غیر معمولی تخلیقیت کا مظاہرہ کیا ہے۔ نظم کی تخیلی فضا کو ہی لیجئے، یہ ہر لحاظ سے ربط و تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، نظم کا ہر لفظ اپنے تلازمات کے ساتھ ایک نادیدہ شہر طلسمات کی تخیلی فضا کو استوار

کرتا ہے، نظم میں میر حسن کے زمانے کے لکھنو کے گلی کوچوں، باغات یا محلات کی حقیقی تصویر کشی کی نشاندہی کرنے، اور اسے شاعر کی اہمیت کی دلیل کے طور پر پیش کرنے والے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ اس نوع کی تفسیریں مثنوی کے خلاقانہ وجود سے صرف نظر کرتی ہیں، اور حقیقت کی اسفل ترین صورت کو پیش کرتی ہیں، میر حسن نے دراصل جس شہر کی مصوری کی ہے، وہ تمام و کمال ان کے تخیل کے معجزاتی عمل کی پیداوار ہے، اور لکھنؤ کے کسی حقیقی شہر سے دور کی مشابہت بھی نہیں رکھتا، میر حسن نے نام نہاد حقیقت نگاری کے تحت جب ایک معمولی سی نظم، ''تصویر لکھنؤ'' میں لکھنؤ کے گلی کوچوں کی واقعیت پسندانہ تصویر ابھاری تو وہ کچھ اس قسم کی تھی :

جو آیا میں دیار لکھنؤ میں — نہ دیکھا کچھ بہار لکھنؤ میں
ہر اک کوچہ یہاں کا تنگ تر ہے — ہوا کا بھی بہ مشکل یہاں گزر ہے
سیہ گلِ سے گلی یوں تر رہے ہے — بغل جس طرح زنگی کی بہے ہے

ظاہر ہے لکھنو کے گلی کوچوں کی یہ تصویر نری فوٹو گرافی ہے، اور سحر البیان میں مصوّر گلی کوچوں سے قطعی مختلف ہے، سحر البیان کا ہر کوچہ رشک بہشت ہے :

ہر اک کوچہ اس کا تھا رشکِ بہشت

الغرض، سحر البیان کا ہر شہر ایک شہرِ مثالی ہے__ شہر خواب، طلسماتی، آئینہ بند، زرکار اور نورانی، یہ شہر جمال ہے، جسکی تشکیل متنوع حسیاتی پیکروں کے وفور کی مرہون ہے، نظم میں حسیاتی پیکر ہجوم در ہجوم امنڈتے ہوئے چلے آتے ہیں، اور شہر نور کی روشن وسعتوں کو آئینہ کرتے ہیں، ان کی موثر کارگزاری شاعر کے تخلیقی ذہن کی تشکیلی قوتوں کے تابع ہے، وہ ان پیکروں کو ذہنی ترتیب و تہذیب سے ایک تراشیدہ، متوازن اور مترنم صورت عطا کرتے ہیں، یہ موقع نہیں کہ نظم کے حسیاتی پیکروں کی بہتات کا احاطہ کیا جائے کیونکہ اس کے لئے ایک دفتر کی ضرورت ہے۔ فی الوقت نمونے کے طور پر نور کے پیکر پر ایک نظر ڈالی جاسکتی ہے، یہ پیکر آئینہ بند شہر کو نور کے ازدھام سے چکاچوند پیدا کرنے والے شہر میں

بدل دیتا ہے:

زمیں نور کی، آسماں نور کا　　جدھر دیکھو اودھر سماں نور کا

یہ پیکر نظم میں متعدد بار استعمال ہوا ہے، مثنوی کے چند ابتدائی صفحات کو ہی الٹ دینے سے روشنی کے ڈھیر سارے پیکر جگمگانے لگتے ہیں، ملاحظہ کیجئے:

مہ ومہر، خانۂ نور، ماہ رویوں، پانچواں آفتاب، خورشید، رشک مہ، آفتاب، ستارے چمکتے ہوئے، شعلہ رو، زرنگار، روشن، چاندنی، مہتاب وار، آتش گل، جلوہ کناں، مژدۂ صبح، تجلی، موجۂ زر خیز، ماہ تمام، شب چاردہ اور "کریں سورۂ نور کو اس پہ دم" اور پھر شہر، باغات، محل اور بیاباں کی تصویر کشی کے عمل میں بھی ہر جگہ نور کے پیکروں کی فروانی ملتی ہے، مثلاً:

ہوا میں وہ جگنو سے چمکیں بہم　　بمکیں جلوۂ ماہ زیر قدم
فقط چاندنی میں کہاں طور یہ　　کہ طرہ نہ جب تک ملے اور یہ
زمانہ زرافشاں، ہوا زرفشاں　　زمیں سے لگا تا سماں زرفشاں
خراماں زری پوش ہر ماہ وش　　ہوئیں مہر مہ دیکھ کر جن کو غش

وہ سنسان جنگل وہ نورِ قمر　　وہ براق سا ہر طرف دشت و در
وہ اُجلا سا میداں، چمکتی سی ریت　　اگا نور سے چاند تاروں کا کھیت
درختوں کے پتے چمکتے ہوئے　　خس و خار سارے جھمکتے ہوئے
درختوں کے سائے سے مہ کا ظہور　　گرے جیسے چھلنی سے چھن چھن کے نور

بے نظیر روشنی کا پیکر ہے، بدر منیر کی سہیلیاں اسے دیکھ کر کہتی ہیں:

کسی نے کہا کچھ نہ کچھ ہے بلا　　کسی نے کہا چاند ہے یاں چھپا
کسی نے کہا ہے پری یا کہ جن　　کسی نے کہا ہے قیامت کا دن
لگی کہنے ماتھا کوئی کوٹ کوٹ　　ستارہ پڑا ہے فلک پر سے ٹوٹ

درختوں میں نکلا ہے یہ آفتاب　　　　ہوئی صبح شب کا گیا اٹھ حجاب

نظم میں جو شہرِ نور آباد ہے، ہمیں اس سے غرض نہیں کہ میر حسن نے اس شہر کو نور ساماں بنانے میں تحریک کہاں سے پائی، شاعر تخلیق کو شعوری طور پر متشکل کرے یا غیر شعوری طور پر اس کے محرکات حقیقی دنیا سے ماخوذ ہوں یا محرکات نامعلوم ہوں، تخلیق اپنے وجود پر اصرار کرتی ہے۔ اگر یہ فرض کرلیں کہ میر حسن نے چن چن کر ایسے الفاظ ترتیب دئے ہیں، جو نور یا اسکے متعلقات کے حامل ہیں یا منظر نگاری کے ضمن میں درباری اور محلاتی ماحول سے بلاواسطہ مستفیض رہے ہیں، تو اس سے نظم کے استعاراتی نظام کی تفہیم و تحسین میں سہولت کے بجائے دشواری کا سامنا کرنا پڑے گا، کیونکہ نظم کی تحسین کے لئے نظم کا ہی سامنا کرنا ناگزیر ہے، یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم مثنوی کے استعاراتی نظام کے استحکام، معنویت اور ربط و ترتیب کو نشان زد کریں، یہ کام مشکل نہیں ہے، مثنوی میں نور کے پیکر اپنے تلازمات، تناسبات اور متعلقات کے ساتھ نظم کے استعاراتی نظام میں ڈھل کر، اور خاص کر علامتی معنویت اختیار کر کے ایک قائم بالذات نظم کی تشکیل کرتے ہیں، جو وقت اور مقام کی حدبندیوں کو عبور کرتی ہے، یہ استعاراتی نظام سورۂ نور کے حوالے سے نظم کو علامتی ترفع عطا کرتا ہے، ضمناً نظم کے شہر نور میں عالمِ سیاہ، چاہِ تاریک، آنسو سیاہ جیسے استعارے، جو دو چاہنے والوں کے عالم ہجراں کے استعارے ہیں، نظم کے نورانی وجود کی اہمیت کو دوچند کرتے ہیں۔

اور ہاں، نظم کی فضا سورج اور چاند ستاروں کی روشنی کے تسلسل سے ہی نورانی نہیں، بلکہ زمین سے آسمان تک ہر شے نور سے جھلکتی ہے، یہاں تک کہ محلات میں موسیقی کے راگ، آلاتِ موسیقی، زیورات، کنیزان مہرو، "درخشندہ ہر سقف دالان کی"، "سفید ایک دیکھی عمارت بلند"، "زبس آئینہ تھا اس کا تن"، "بدن آئینہ سا دمکتا ہوا"، غرض کہ ہر شے، ہر جاندار اور بے جان نور سے منور ہے، اور ہر جانب نور کا سماں ہے، نور کے پیکروں کا یہ اجتماع باصرہ، سامعہ، شامہ اور لامسہ کی حسیات کی تشفی کرتا ہے، اور جمالیاتی نشاط کی تکمیل

کرتا ہے، نظم کے پیکروں کی خوبی یہ ہے کہ تشبیہ سے زیادہ استعارے پر مدار رکھتے ہیں، لازماً ان کی زرخیزی اپنی بہار دکھاتی ہے، استعاروں کی اس فراوانی سے نظم نگار خانۂ چیں نظر آتی ہے، اور اس کا ادبی مرتبہ بلند تر ہو جاتا ہے۔ نظم کا کوئی حصہ ملاحظہ کیجئے تو حسیات کی تشفی کا اتنا ساماں میسر ہوگا کہ جمالیاتی آسودگی یقینی ہو جاتی ہے، باغ کی تصویر دیکھئے، اتنی خوبصورت تصویر مشکل سے ہی دنیا کی شاعری میں ملے گی:

عجب چاندنی میں گلوں کی بہار ۔۔۔ ہر اک گل سفیدی سے مہتاب دار

کھڑے سرو کی طرح چمپے کے جھاڑ ۔۔۔ کہے تو کہ خوشبوؤں کے پہاڑ

کہیں زرد نسریں کہیں نسترن ۔۔۔ عجب رنگ پر زعفرانی چمن

پڑی آب جو ہر طرف کو بہے ۔۔۔ کریں قمریاں سرو پر چہچہے

گلوں کا لب نہر پر جھومنا ۔۔۔ اسی اپنے عالم میں منہ چومنا

وہ جھک جھک کے گرنا خیاباں پر ۔۔۔ نشے کا سا عالم گلستاں پر

کھڑے شاخ در شاخ باہم نہال ۔۔۔ رہیں ہاتھ جوں مست گردن میں ڈال

نظم میں اس کے عناصر ترکیبی یعنی قصہ، منظر کشی، کردار، فوق فطری عناصر، واقعہ نگاری وغیرہ مکمل انضمامی صورت میں ایک ایسے تجربے کو خلق کرتے ہیں، جو کئی جہات پر محیط ہے، اور یہ شاعر کے گہرے لسانی شعور سے ممکن ہو جاتا ہے، انہوں نے زبان کی صفائی، بندش الفاظ، بحر کی روانی، ردیف و قافیہ کے ترنم، مکالمہ اور پیکر تراشی سے اس کے حسن و تاثیر کو دوبالا کیا ہے، اس لئے نظم بیانیہ کی پابند ہونے کے باوجود اپنے تخلیقی مقصد میں کامیاب ہو جاتی ہے، کلاسیکی دور میں جو مثنویاں لکھی گئیں، وہ فنکارانہ تکمیلیت سے بہت حد تک عاری ہیں، میر کی مثنویاں زبان و بیان' کردار نگاری اور منظر کشی میں عدم تکمیلیت کا احساس دلاتی ہیں، میر حسن کو اپنی مثنوی کے ادبی مرتبے کا خود احساس تھا، ان کے معاصرین و متاخرین نے بھی اسکی دل کھول کر داد دی ہے۔ میر حسن مثنوی کی ساخت کو واضح کرنے کے لیے 'پھلجھڑی'، اور 'موتی کی لڑی' کے استعارے وضع کیے ہیں اور

ان استعاروں کی مدد سے نظم کی وحدت اور تلازمی قوت کا اظہار کیا ہے، نظم کے پیکر خارجی طور پر وضع نہیں کیے گئے ہیں، بلکہ یہ زندہ Organism مثلاً پھول یا انسانی جسم کی مانند اجزاء کے وحدت میں ڈھلنے کے میلان کی نمایندگی کرتے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ میر حسن نے دیگر مثنوی نگاروں کی طرح ایک دلچسپ کہانی کو نظم کیا ہے، اور اپنے عہد کے مربیوں یعنی بادشاہ اور نوابوں کی خوشنودی کے علاوہ عام قارئین کے ذوق کی تکمیل کا ساماں کیا ہے، انہوں نے عملی طور پر مثنوی میں مختلف رسمی اجزاء مثلاً حمد، نعت، منقبت، مدح وغیرہ کو برقرار رکھنے کے علاوہ کہانی کے ہر نئے موڑ کا عنوان قائم کرکے مثنوی نگاری کے مسلمات کا تتبع کیا ہے، یہاں تک کہ کہانی کے کردار یعنی شہزادہ، شہزادی اور دیو اور پری بھی رسماً برتے گئے ہیں، مگر مثنوی کے مسلمہ آداب کی پیروی کرنے کے باوجود میر حسن نے اپنے غیر معمولی فنکارانہ شعور کے اظہار میں کسی چیز کو مانع ہونے نہیں دیا ہے، میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ایک ایسا قصہ گھڑ لیا ہے، جو قصے پن سے اوپر اٹھ کر زندگی کی ازلی آویزشوں کا شعور عطا کرتا ہے۔ انہوں نے اس نظم میں نیکی اور بدی کی تصویر کشی کرنے کے بعد ان کی مفاہمت (reconciliation) کیلئے راستہ ہموار کیا ہے، جو نیکی کی قدر کی بشارت دیتا ہے، یہ ایک یوٹوپیا کی تخلیق ہے، جو قاری کو ذہنی دشت و سراب میں بھٹکانے کے بعد نخلستان کی راحت و آسودگی کا باعث بنتی ہے، قاری کے جمالیاتی سرور کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ اس میں جن انسانی رشتوں اور جذبوں کو مصوّر کیا گیا ہے، وہ آفاقی نوعیت کے ہیں، اور انسان کی مشترکہ میراث ہیں اور مشترکہ تجربہ بھی، یہ عشق، ہجر، شادی اور جسمانی اتصال پر محیط ہیں، اور متنوع پیکروں میں متشکل ہوتے ہیں، فرائی لکھتا ہے:

Some symbols are images of things common to all men, and, therefore, have a common communication power which is potentially unlimited.

نظم کی فنی تکمیلیت کے پیش نظر اگر اسکی علامتی معنویت سے تعرض کیا جائے، تو نہ صرف تنقیدی عمل اپنے منطقی انجام کو پہنچے گا، بلکہ نظم کی قدر سنجی کی جانب ایک اور مثبت قدم اٹھے گا، کسی نظم کی علامتی معنویت اس کے متعین معنی کے بجائے اس کے متنوع معانی کے امکانات سے قائم ہو جاتی ہے یہ امکانات نظم سے استخراجی جبر سے نہیں، بلکہ قاری کے اس سے رابطے سے ہی برآمد ہوتے ہیں، زیر بحث نظم پر غور کیجئے تو اس کے علامتی ابعاد جھلکنے لگتے ہیں، اس میں کردار اور واقعات کے عمل اور رد عمل سے جو آویزش جنم لیتی ہے، وہ نور و ظلمت کی آویزش کا منظر نامہ بن جاتی ہے، اور انسان کی تقدیر کے راز منکشف ہوتے ہیں، یہ انسانی خواہش اور اسکی نارسائی کے علاوہ انسانی اور فوق فطری کرداروں کا رزمیہ بھی ہے، نظم میں نور کے استعاراتی نظام کا ظلمت کی قوتوں سے خلل پذیر ہو کر دوبارہ بحال ہونا بدی پر نیکی، بد صورتی پر حسن، انتشار پر ارتباط، ادھورے پن پر تکمیلیت اور غم پر نشاط کے حاوی ہونے کی بشارت پر منتج ہوتا ہے، جو علامتی معنویت کی توثیق کرتا ہے، بعینہ دیگر معنوی امکانات مثلاً آزادی، فراخی، عشق، نیکی، نشاط، آرزو، تعمیر، حسن، حسرت، غم، تشدد، حیرت، مسرت، اشتیاق اور طلب وغیرہ اپنے ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔

نظم میں قصے کے آغاز میں 'در تعریف سخن' کے عنوان کے تحت راوی ساقی سے مخاطب ہوتا ہے:

پلا مجھ کو ساقی شراب سخن — کہ مفتوح ہو جس سے باب سخن

اور اس کا تخاطب شروع سے ہی نظم کی تخلیقی نوعیت کی طرف اشارہ کناں ہے، اور کہانی کا آغاز اس مصرعے سے کرتا ہے:

کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ

ایک شہر کے بجائے "کسی شہر" اور "کوئی بادشاہ" کے استعمال سے شہر اور بادشاہ کے حقیقی ہونے کے بجائے فرضی ہونے کا واضح اشارہ ملتا ہے، یہ صحیح ہے کہ کہانی جوں

جوں آگے بڑھتی ہے اس کے شہروں اور کرداروں کے نام لئے جاتے ہیں، مگر یہ سارے نام فرضی ہیں، اور ان کی فرضیت کی توثیق کسی شہر اور کوئی بادشاہ کے استعمال سے ہوتی ہے، کرداروں کے ساتھ خلق شدہ شہر کا پورا جغرافیہ طلسماتی اور پرستانوی ہو جاتا ہے۔

طلسمات کے سارے دیوار و در نہ یاں کے سے کوٹھے نہ یاں کے سے در

راوی کہانی کے ایک اہم موڑ پر ساقی سے "خوشی سے پلا مجھ کو ساقی شراب"، کہہ کر شراب طلب کرتا ہے، اور پھر کہانی کو narrate کرتا ہے، اس کا بیانیہ (narration) کہانی کے واقعات، اور کرداروں کی ذہنی کیفیات اور مقامات کی نوعیت کے مطابق متغیر ہوتا ہے، وہ موقع محل کے مطابق لفظ و پیکر کو استعمال کرتا ہے، نتیجے میں اسکی ہر بات دلچسپ بھی ہو جاتی ہے اور یقین آفریں بھی، اور متعدد مواقع پر بیانیہ ڈرامائی عناصر سے متصف ہو جاتا ہے، ایسے مواقع پر راوی کے بجائے کردار پیش منظر میں نمود کرتے ہیں، اور باہمی طور پر مکالمہ کرتے ہیں، شہزادہ پرستان میں شہزادی سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

ہے کون ہے تو یہ کس کا ہے گھر	مجھے کون گھر سے لے آیا ادھر
پھرا منہ کو اوڑھے ادھر سے نقاب	دیا اس پری نے یہ سنکر جواب
خدا جانے تو کون، میں کون ہوں	مجھے یہ تعجب ہے، میں کیا کہوں
پر اب تو ہے مہمان سن میرے گھر	لے آئی ہے تجھ کو قضا و قدر
یہ گھر گو کہ میرا ہے تیرا نہیں	پر اب گھر یہ تیرا ہے میرا نہیں

بدر منیر کی سہیلیاں بے نظیر کو دیکھ کر کہتی ہیں:

کسی نے کہا کچھ نہ کچھ ہے بلا	کسی نے کہا چاند ہے یاں چھپا
کسی نے کہا ہے پری یا کہ جن	کسی نے کہا ہے قیامت کا دن
لگی کہنے ماتھا کوئی کوٹ کوٹ	ستارہ پڑا ہے فلک پر سے ٹوٹ
ہوئی صبح شب کا گیا اٹھ حجاب	درختوں میں نکلا ہے یہ آفتاب
کسی نے کہا دیکھ لو اے بوا	کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردوا

کسی نے کہا کچھ یہ اسرار ہے　　کسی نے کہا یہ تو دلدار ہے

کہانی کے راوی ہی کی طرح دوسرے کردار بھی موقع محل کے مطابق زبان کا استعمال کرتے ہیں، باہمی گفتگو میں روزمرہ اور محاورہ کا خاص خیال رکھا جاتا ہے، جس سے کرداروں کو تحرک آشنا کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے ذہنی اور جذباتی رویوں کا اشارہ ملتا ہے، بدر منیر کی جدائی کی حالت ان الفاظ میں کھینچی گئی ہے:

دوانی سی ہر طرف پھرنے لگی　　درختوں میں جاجا کے گرنے لگی

ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب　　لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب

تپ ہجر گھر دل میں کرنے لگی　　بہانے سے جاجا کے سونے لگی

تپ غم کی شدت سے وہ کانپ کانپ　　اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ

نہ اگلا سا ہنسنا، نہ وہ بولنا　　نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا

جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے　　محبت میں دن رات گھٹنا اسے

کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو　　تو کہنا اسے یہ کہ ہاں جی چلو

سحر البیان کا حسن اور دلچسپی بہت حد تک اس کے قصے پن کی مرہون ہے، میر حسن نے قصے کے واقعات کو فنکارانہ ترتیب، تسلسل اور توازن کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ قصہ ہی ہے، جو واقعات اور کرداروں کے رد عمل کے نتیجے میں تدریجی طور پر مثنوی کے نئے گوشے جزئیات کے ساتھ سامنے لاتا ہے اور قاری کو تجسس سے ہمکنار کرتا ہے، کسی شہر میں ایک بادشاہ اولاد سے محروم تھا، اور تارک الدنیا ہونا چاہتا تھا، لیکن نجومیوں اور جوتشیوں نے اسے اولاد کی بشارت دی، لیکن متنبہ کیا کہ بارہویں سال میں اسے خطرہ ہے، بارہویں سالگرہ کے موقع پر شہزادہ بے نظیر پر ایک پری ماہ رخ عاشق ہوتی ہے، اور اسے اڑالے جاتی ہے، وہ پری کے دیئے ہوئے گھوڑے پر سیر کرتے ہوئے شہزادی بدر منیر کے خوبصورت باغ میں پہنچتا ہے، اور اس کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے، بدر منیر بھی اس سے عشق کرتی ہے، ادھر پری بدر منیر کے معاشقے کی خبر سنکر آگ بگولہ ہو جاتی ہے، اور

اسے ایک لق ودق صحرا میں ایک کنوے میں قید کرتی ہے، بدر منیر کی عالم ہجراں میں بے قراری دیکھ کر وزیر زادی نجم النساء جوگن کا بھیس بدل کر جنوں کے بادشاہ کے بیٹے فیروز شاہ (جو اس پر عاشق ہو جاتا ہے) کی مدد سے بے نظیر کو قید سے چھڑواتی ہے، اور اس کی شادی بدر منیر سے انجام پاتی ہے۔

مثنوی کے کرداروں میں ہیرو (بے نظیر) اور ہیروئن (بدر منیر) Static ہیں، ان کا جذباتی محور عشق اور جسمانی اتصال ہے، یہ ضرور ہے کہ وہ عشق کی نازک کیفیات کا بھی اظہار کرتے ہیں، اور جمالیاتی حس کی تسکین کا ساماں بھی کرتے ہیں، تاہم ہجر و وصال کے مرحلوں سے گزرتے ہوئے ان کی شخصیتیں توسیعی رجحان کو ظاہر نہیں کرتیں، البتہ نجم النساء تحرک، تدبر اور تلاش کا رمز بن جاتی ہے۔

سحر البیان کے قصے کو تخلیقی حسن سے ہمکنار کرنے میں اس کی زبان و بیان کو خصوصی دخل ہے، میر حسن نے روز مرہ کی زبان برتی ہے، جو سادگی، شستگی اور بے ساختگی کی مظہر ہے، یہ بیانیہ کو غیر معمولی قوت عطا کرتی ہے، اور جوئے کہستانی کی مانند جوش، شفافیت اور بہاو رکھتی ہے، اور بحر اور قافیہ کی نغمگی سے اپنی اثر انگریزی کو دوچند کرتی ہے۔

سحر البیاں کے متذکرہ عناصر ایک دوسرے میں ضم ہو کر ایک ایسے وحدت پذیر تخیلی تجربے کو خلق کرتے ہیں، جو ایک طویل سحر آگیں خواب میں منتقل ہوتا ہے اور یہی وہ بنیادی وصف ہے، جو مثنوی کو اردو کی طویل نظموں میں انفرادیت اور دوام عطا کرتا ہے، یہ سچ ہے کہ مثنوی میں اس دور کی ثقافتی زندگی کے گہرے نقوش ملتے ہیں، اور اس لحاظ سے اسکی تاریخی اور مقامی معنویت ناقابل تردید ہے، لیکن اس کی غیر معمولی اہمیت اس بات میں مضمر ہے کہ یہ مختلف ہیئتی لوازم اور انسانی و ماورائی کردار و واقعہ کی ہم آہنگی سے ایک خواب یا طلسم پر منتج ہوتی ہے، جو اسے آفاقیت سے ہمکنار کرتی ہے۔

فکشن کی تحسین کاری بھی کم و بیش ان ہی تنقیدی اور تجزیاتی اصولوں کی عمل آوری سے ہو سکتی ہے، جن کا اطلاق شعر پر ہوتا ہے، افسانہ نثری ہیئت میں ہونے کے باوجود

شعر کی ہی طرح تخلیقی عمل کی پابندی کرتا ہے، اور اپنے تخلیقی وجود کو پالیتا ہے، یہ بدیہی طور پر اپنی بُنیادی دو خصوصیات یعنی لسانی ساخت اور فرضیت کی بنا پر شعر کے مماثل ہو جاتا ہے، اور تخلیقیت پر حاوی ہو جاتا ہے۔

افسانے کے لسانی نظام کے حوالے سے شعر ہی کی طرح اس میں لفظ اہمیت رکھتا ہے، اور لفظوں کی ترکیبی صورت ہی تجربے کی تخلیق اور توسیع میں بُنیادی رول ادا کرتی ہے، اس میں ہر لفظ اور ہر سطر کلی لسانی ساخت کی تشکیل کے لئے ضروری ہے، جس افسانے میں لفظوں یا سطروں کو بلا ضرورت برتا گیا ہو یا اسلوب لفاظی اور شعری تزئین کاری سے مملو ہو، وہ صاف طور پر افسانہ نگار کے لسانی شعور کی حد بندی اور کوتاہی کا مظہر ہو گا، اور افسانے کے فنی سقم کو ظاہر کرے گا، افسانے کی تحسین شناسی کے لئے دو امور پر نظر رکھنا ضروری ہے،

۱) افسانے کی ہر سطر اور ہر پیراگراف کا اکتشافی تجزیہ کیا جائے، اس تجزیے کا اطلاق لفظوں کے علاوہ کردار، متکلم، اسکے رویوں، اسکے لہجے کے اتار چڑھاؤ واقعہ اور بین السطور خاموشیوں سے بھی ہو سکتا ہے، اس عمل میں وہ منتخب حصے بالخصوص معنویت افروز اور نتیجہ خیز ثابت ہو سکتے ہیں جو افسانے کی کلی ساخت میں کلیدی اہمیت رکھتے ہیں، بالکل اسی طرح جس طرح شعر میں بعض کلیدی الفاظ اپنا کلیدی رول ادا کرتے ہیں۔

۲) افسانے کی کلی لسانی ساخت کے توسط سے اس کے مربوط اور جامع تجربے کی بازیافت کی جائے۔

صنف افسانہ میں مختلف اجزائے ترکیبی یعنی پلاٹ، کردار، پس منظر اور مصنف کے نقطۂ نظر کی موجودگی پر اصرار جو مروجہ تنقیدات کا خاصہ رہا ہے، سے افسانے کا تخلیقی وجود سکڑ کے رہ گیا ہے، پریم چند کے بعد کئی دہوں تک نقاد (اور افسانہ نگار بھی) متذکرہ اجزائے ترکیبی پر اصرار کرنے سے سر مو تجاوز کرنے کے روادار نہ تھے، ظاہر ہے وہ خود افسانے کو میکانکی عمل کا پابند کر کے اسکی تخلیقی حیثیت کا زیاں کرتے رہے، اور اسے

صنعت گری میں تبدیل کرتے رہے، علاوہ ازیں، صنف افسانہ کو ایک طے شدہ موضوعیت کی ترسیلیت کا ذریعہ بنایا گیا، اور اسکی خود مختاریت اور قوت بالیدگی کی نفی کی گئی۔

تاہم تقسیم کے فوراً بعد افسانہ کی تخلیقی حیثیت کے استحکام کے ساتھ ہی انتظار حسین، قرۃ العین حیدر اور سریندر پرکاش اور دوسرے افسانہ نگاروں نے افسانے کو تکنیکی شکنجوں اور مقصدیت کے تشدد سے نجات دلانے کی جانب توجہ کی، اور افسانے کے ایک ثمر بار دور کا آغاز ہوا، چنانچہ نئے افسانے کی تحسین کاری کے لئے ایک نئے تنقیدی طریق کار کی ضرورت ناگزیر ہو گئی ہے، یہاں پر سریندر پرکاش کے افسانے نے "سرنگ" کا ایک تخلیقی اکائی کے طور پر تجزیہ پیش کیا جارہا ہے۔

افسانہ "سرنگ"، پڑھ کر فوری طور پر یہ تکنیکی سوال سر اٹھاتا ہے کہ کیا افسانے کے واقعات، جو واقعیتی ہوتے ہوئے بھی اپنی غیر منطقیت کی بنا پر زائیدہ خواب معلوم ہوتے ہیں وقت کے ان ہی لمحات میں وقوع پذیر ہوتے ہیں، جن سے متکلم سرنگ میں شخصی طور پر گزر رہا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب اثبات میں ہے تو مخاطبین یا سامعین، جو افسانے کے تخیلی ماحول میں فرضی متصور کئے جا سکتے ہیں، کالعدم ہو جاتے ہیں، کیونکہ افسانے میں حال استمراری ہو جاتا ہے، اور اس کے واقعات کو مخاطبین یا سامعین (سرنگ میں یا اس کے باہر) سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت ممکن نہیں ہوتی، لہٰذا پورے افسانے کا بیانیہ متکلم کی خود کلامی میں ڈھل جاتا ہے، اور مختلف واقعات، جو حقیقی معلوم ہوتے ہیں، اور جو متکلم کے حوالے سے سرنگ یا اس سے باہر واقع ہو جاتے ہیں، اس کے شخصی محسوسات و واردات کی پیکری صورت اختیار کرتے ہیں، یہ محسوسات و واردات بہ آواز بلند سوچے جاتے ہیں، اور کردار اپنے طور پر لمحہ بہ لمحہ متغیر واقعات کو بھوگتا ہے، اور ان میں مرتا اور جیتا ہے، اس صورت میں افسانے میں واقعات کا تدریجی بہاؤ، اور بعض مقامات پر ان کی غیر منطقیت، اور ماضی کے ساتھ ساتھ فعل حال کا محل بھی متکلم کی خود کلامی پر ہی دلالت کرتا ہے، تاہم یہ بدیہی ہے کہ خود کلامی کی صورت میں بھی متکلم کے

اپنے اوپر گزرے ہوئے واقعات وسانحات کو narrate کیا گیا ہے، اور مخاطبین کی موجودگی مستلزم ہو جاتی ہے، قبل اس کے کہ اس مسئلے سے نمٹا جائے کہ آیا متکلم اپنی سرگزشت کو خود کلامی کی صورت میں پیش کرتا ہے کہ مخاطبین کو سناتا ہے، ہم یہ دیکھیں گے کہ افسانے میں ہوتا کیا ہے، یعنی افسانے کے مرکزی کردار (protogonist) کن حالات سے گزرتا ہے، اور اس پر کیا گزرتی ہے۔

متکلم کافی دیر تک بے ہوش رہنے کے بعد ہوش میں آتا ہے، وہ اپنے ارد گرد گہری تاریکی اور مکمل خاموشی محسوس کرتا ہے، اسکی چھاتی میں شدید اینٹھن ہوتی ہے، جسم میں ذرا سی حرکت ہونے پر گھنگھروسے بج اٹھتے ہیں، معاً وہ محسوس کرتا ہے کہ یہ آواز اس زنجیر سے نکلتی ہے، جس میں اس کا سینہ جکڑا ہوا ہے، اسے شدید درد، زنجیروں میں جکڑے ہوئے جسم اور نیچے سیلن بھری زمین کا احساس ہوتا ہے، اس واقعے سے پہلے کے واقعہ کو یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن شدید درد کی وجہ سے ناکام رہتا ہے، کئی بار اٹھنے کی کوشش کے بعد آخر اٹھ جاتا ہے، ماچس جلا کر وہ دیکھتا ہے کہ اس کے دائیں ایک لمبی سرنگ ہے، اور بائیں جہاں سرنگ ختم ہوتی ہے، زمیں پر ایک انسانی ڈھانچہ پڑا ہوا ہے، اسکے کپڑے بدستور موجود ہیں، مگر جسم سے سارا گوشت نچا ہوا ہے، اس شخص کا انجام دیکھ کر اسے اپنی بے بسی کا اندازہ ہوتا ہے، کوئی چارہ نہ دیکھ کر وہ زنجیر کو دونوں ہاتھوں سے پکڑ کر آہستہ آہستہ ہلانے لگتا ہے، زنجیر کا کیل لڑھکتا ہے، اور وہ اس سے آزاد ہو کر آگے کی جانب رینگتا ہے، ایک جگہ بلی کے قد کا چوہا جھپٹ کر اپنے نوکیلے دانت اسکی گردن میں پیوست کرتا ہے وہ پوری طاقت سے چوہے کی گردن پکڑ کر اسے انگلیوں سے مسلتا ہے، اور وہ فرش پر مردہ پڑ جاتا ہے، آگے چل کر وہ سرنگ کے دائیں یا بائیں جانے کا فیصلہ نہ کر سکنے پر دیا سلائی کی ڈبیا اچھالتا ہے، اور بائیں طرف جاتا ہے، وہ تھک کر زمین پر گر جاتا ہے، ہوش آنے پر دائیں طرف مڑتا ہے، مگر عجیب سے تعفن کی وجہ سے واپس مڑتا ہے، اسے یاد آتا ہے، کہ اس نے باہر سے اپنے گھر کا دروازہ کھولا تھا، اور اندر وہ کرسی پر بیٹھا تھا، اسکی گود میں ۴۵، کا

ریوالور تھا، اسکی مسکراہٹ نظر آرہی تھی، مگر چہرہ موٹے فریم کے گاگلز میں چھپا ہوا تھا، وہ ریوالور کی نوک پر اسے لفٹ سے اوپر کی منزل پر لے جاتا ہے، اور ٹیرس سے سیڑھیوں سے اترنے کا حکم دیتا ہے اور باہر موٹر میں بٹھا کر ریلوالور کے کندے سے اس کے سر پر ضرب لگاتا ہے، اور بے ہوش ہو جاتا ہے، وہ سوچتا ہے کہ اسی شخص نے اسے سرنگ میں لا کر بند کر دیا ہے، وہ باہر جانے کے راستے پر چلتا ہے، اتنے میں آدم خور چوہوں کے قدموں کی آواز سنکر بھاگتا ہے، اور سیڑھیاں چڑھ کر باہر نکلتا ہے، وہ ریلوالور لئے اس کا منتظر ہوتا ہے، اچانک وہ دائیں پاؤں کی ٹھوکر اس کے جبڑے پر مارتا ہے، اور ریلوالور چھین کر اس پر بے تحاشا گولیاں چلاتا ہے اور ڈھلان پر بھاگتا ہے، اتنے میں وادی سے بہت سے آدمی ہاتھوں میں لاٹھیاں لئے اسکی طرف بڑھتے ہیں، وہ بری طرح خوفزدہ ہو کر پیچھے کی طرف بھاگتا ہے، وہ بھی اس کے پیچھے بھاگتے ہیں اور وہ اسی سرنگ کی طرف بڑھتا ہے، جس سے بمشکل رہائی ملی تھی۔

افسانے کے بیشتر واقعات سرنگ میں واقع ہوتے ہیں، افسانوی کردار زنجیر میں جکڑے ہونے اور ادھ موا ہونے کے باوجود، غیر معمولی قوت ارادی اور حکمت عملی سے کام لے کر سرنگ سے باہر نکلنے میں کامیاب ہو جاتا ہے، اور اس آدمی کا ریلوالور چھین کر اس پر بے تحاشا گولیاں چلاتا ہے، جس نے اسے اس حالت تک پہنچایا ہوتا ہے، لیکن بہت سے آدمیوں کو لاٹھیاں لے کر آتے دیکھ کر وہ اپنی جان بچانے کے لئے اسی سرنگ کی جانب بڑھتا ہے جس سے وہ بھاگ نکلا تھا، اس کے سرنگ کی جانب مراجعت کرنے سے یہ سوال پوری قوت کے ساتھ ابھرتا ہے کہ افسانوی کردار اپنی بپتا کسے سناتا ہے، سرنگ میں رہنے اور دوبارہ اس میں داخل ہونے کی صورت میں کردار کی بیان کنندہ کی حیثیت ختم ہو جاتی ہے، کیونکہ سرنگ میں اپنی سرگزشت بیان کرنے اور سامعین یا مخاطبین کی موجودگی کا امکان قطعی پر مفقود ہو جاتا ہے، اس طرح افسانے میں مسلمہ تکنیکی آداب سے انحراف کی صورت حال پیدا ہوتی ہے، تاہم غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے، کہ افسانے کے وجود کا

جواز متکلم ہی فراہم کرتا ہے، جو واقعات سے گزرتا بھی ہے، اور انھیں بیان بھی کرتا ہے۔
اس بات کی تفہیم میں مشکل اس لئے پیش آتی ہے کیونکہ افسانے کے خاتمے پر بہت کچھ ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے، جس سے ابہام راہ پا گیا ہے، کردار خاتمے پر ایک ایسی دہشت ناک صورت حال ے متصادم ہوتا ہے، جو اس کے لئے راہ نجات اور راہ بقا دونوں کو مسدود کرتی ہے، کیونکہ آدم کش لوگ پیچھے سے اس کا تعاقب کرتے ہیں اور سامنے سرنگ کی قبر منہ کھولے ہوئے ہے، اس گتھی یعنی افسانے کے بیانیہ کو سلجھانے کا ایک راستہ یہ ہے کہ متکلم موت کے نہ ٹلنے والے خطرے میں گھر کر ریوالور سے تعاقب کرنے والے دشمنوں کا صفایا کرتا ہے۔ اور اپنی جان بچانے میں کامیاب ہوتا ہے، اور پھر سرنگ سے باہر سلامتی کے ماحول میں مخاطبین کو اپنی روداد سناتا ہے، یہ گویا افسانے کا وہ حصہ ہے، جو ناگفتہ ہے، نہیں تو افسانہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے، جہاں وہ وحشیوں سے بچنے کے لئے سرنگ کی جانب بڑھتا ہے اس کے بعد جو امکانی پہلو متصور کیا جا سکتا ہے، وہ متن کی خاموشی میں ملفوف ہے۔

اگر مزکورہ خاموشی کی موجودگی اور اس کے ترسیلی پہلو کو ناممکن الوقوع قرار دیا جائے اور افسانے کے خاتمے کو وہیں متصور کیا جائے، جہاں اس کا خاتمہ ہوتا ہے تو بیانیہ کی گتھی پھر سر اٹھاتی ہے، اور اسے حل کرنے کے لئے لامحالہ افسانے کے متن کی ہی جانب رجوع کرنا ہوگا، افسانے کے واقعات کی نوعیت اس امکان کو بھی انگیز کرتی ہے کہ اس میں متکلم ایک ایسا راوی نہیں جو فرضی مخاطبین سے خطاب کر رہا ہے اور حقیقی واقعات کو بیان کر رہا ہے، وہ ایک ایسے کردار میں ڈھل جاتا ہے جو حقیقی سطح پر متذکرہ واقعات سے گزرتا ہی نہیں بلکہ خواب کے عالم میں ایک nightmarish تجربے کو بھوگتا ہے، اور خواب میں بھوگے ہوئے دہشت ناک تجربے کو بیان کرتا ہے، کیا خواب دیکھنے والا خواب دیکھتے ہوئے اپنا خواب بیان بھی کر سکتا ہے؟ اس سوال کے جواب کو معرض التوا میں ڈالتے ہوئے فوری طور پر یہ امر دریافت طلب ہے کہ کیا پورا افسانہ حقیقی واقعات سے عبارت ہے یا یہ اول سے آخر تک خواب ہی خواب ہے، افسانہ کے واقعات مرکزی کردار کے حوالے

سے اپنے جزئیات، ٹھوس پن، استدلال، توازن اور تفصیل کی بنا پر اصلی نظر آتے ہیں، اتنے اصلی کہ خود متکلم کو "سارا ماحول زندگی کا ایک حصہ" معلوم ہوتا ہے لیکن بہ نظر تعمق دیکھا جائے تو افسانے کے بیشتر واقعات حقیقی زندگی سے پیوستہ نظر آتے ہوئے بھی خواب آسا ہیں، ذیل کے واقعات پر توجہ کیجئے، کیا یہ افسانے کو خواب کے تجربے میں مبدل نہیں کرتے؟

☆ جسم کی حرکت سے زنجیر چھنکتی ہے تو متکلم کو محسوس ہوتا ہے کہ گھنگھرو بج اٹھے ہیں،

☆ بے حسی میں صدیاں بیت گئی تھیں،

☆ میں نے سگرٹ کے آخری حصے تک اس کا لطف لیا،

☆ راستہ معلوم کرنے کیلئے اندھیرے میں دیا سلائی کی ڈبیا اچھالنا،

☆ دروازہ کھولنے پر تشدد پرست کا ۴۵ ۰ کے ریوالور کا رخ اس کی طرف کرنا، اور اس کی مسکراہٹ کا نظر آنا اور چہرے کا غائب ہونا،

☆ نہ جانے کتنی سیڑھیاں تھیں اور ہم کب تک اترتے رہے،

☆ ہزاروں کی تعداد میں آدم خور چوہوں کا اس پر ٹوٹ پڑنا،

☆ بے ہوشی کی حالت میں چوہوں کا اس سے دور رہنا جبکہ پاس ہی پڑے انسانی ڈھانچے سے سارا گوشت نچا ہوا ہونا،

☆ سرنگ سے سر باہر نکالتے ہی اسی شخص کا ریوالور تانے اس کا انتظار کرنا،

☆ اس سے روالور چھین کر اس پر بے تحاشا گولیاں چلانا،

☆ سرنگ کے دہانے پر آدم خور چوہوں کی اچھل کود،

☆ اچانک بہت سے آدمیوں کا ہاتھوں میں لاٹھیاں لئے نصف دائرے کی شکل میں وحشیانہ خوشی کے ساتھ اسے مارنے کیلئے آنا،

☆ دوبارہ سرنگ کی طرف بڑھنا،

یہ سارے واقعات افسانے کے سیاق میں حقیقت سے رشتوں کی تنسیخ کر کے

خواب کے واقعات بن جاتے ہیں اور خواب کی مطقیت کوروا رکھتے ہیں، مذید متکلم نے پورے افسانے میں فعل حال اور ماضی کے صیغے اس طرح ایک دوسرے میں مدغم کیۓ ہیں کہ وہ حقیقی واقعات سے دست وگریباں نظر آنے کے باوجود واقعات رفتہ کی بازدید کرتے نظر آتے ہیں، بعض اوقات اس عمل میں ماضی اور حال کی تفریق مٹ جاتی ہے، اور ہر نیا واقعہ (جو گزرا ہوا ہو) اسی لمحے کا دکھائی دیتا ہے جس میں وہ (کردار) جی رہا ہے، افسانے کے ابتدائی دو پیرگراف ملاحظہ کیجئے، ان میں وقت ماضی اور حال میں منقسم ہونے کے بجائے ایک ابدی بہاو میں تبدیل ہوتا ہے۔

"گہری تاریکی اور مکمل خاموشی تھی۔۔۔ سارے احساسات نیند میں ڈوبے ہوئے تھے، کہیں کچھ نہیں رہا تھا، یہ کیفیت کب سے تھی یاد نہیں آرہا تھا، اس سے پہلے کیا تھا ۔۔۔اس کا بھی علم نہ تھا، پھر جیسے کسی ہیولے کی طرح زمین پر اترنے گا اور لگا کہ پیٹھ زمین سے لگتی جارہی تھی"۔

•••

"دور کہیں شاید رقص کی تیاریاں ہو رہی تھیں، رقاصہ نے گھنگھرو پاؤں سے باندھ کر زمین پر ایک دوبار ضرب لگائی، اس کے ساتھ جھنکار سنائی دی لیکن بہت مدھم جیسے میلوں دور سے آئی ہو، جیسے صدیوں پہلے کا واقعہ ہو، اسے لگا کہ وہ آواز جیسے میرے پہلو سے ابھری ہو، اچانک فاصلہ ختم ہو گیا اور واقعہ اسی لمحے کا ہے، جس میں میں جی رہا ہوں، وقت تھم گیا"۔

پس متکلم ایک ایسے کردار کے طور پر ابھرتا ہے جو بے ہوشی سے ہوش میں آکر گردوپیش کا ادراک تو کرتا ہے، مگر یہ سب کچھ عالم خواب میں ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے یعنی وہ خواب میں جاگتا ہے اور "ہنوز خواب میں" ہے، اگر یہ صورت ہے یعنی اگر یہ خواب کی کیفیت ہے تو بیانیہ کا کیا جواز ہے؟ ظاہر ہے خواب دیکھتے ہوئے خواب کو بیان کرنا ممکن نہیں، حالانکہ وہ اپنے خواب کو بیان کرتا ہے، سرنگ میں پیش آمدہ واقعات یا پراسرار

آدمی سے ریوالور کی نوک پر مغلوب ہونا یا سرنگ سے باہر کے واقعات باضابطہ طور پر
narrate ہوئے ہیں اور ان کا بیان کنندہ راوی ہے، یہ صحیح ہے کہ زیر تجزیہ افسانے کے
واقعات خواہ حقیقی ہوں یا غیر حقیقی اتنی جاذبیت اور کشش رکھتے ہیں کہ قاری افسانے کے
ماحول میں وارد ہوتا ہے اور کردار کی plight کا تماشا کرتا ہے، تاہم افسانے کے ہیئتی آداب
کے برتاؤ کے تعلق سے جو مشکل پیدا ہوتی ہے وہ برقرار رہتی ہے، اگر تکنیکی امر کو اہمیت
دے کر اس کے حل پر اصرار کیا جائے تو وہ اسی خاموشی میں مضمر ہے جس کا اوپر ذکر ہوا
اور جو راوی کے وحشی لوگوں سے بھاگنے اور دوبارہ سرنگ کی طرف بڑھنے کے بعد افسانے کو
اپنی گرفت میں لے لیتی ہے، دوسری صورت یہ ہے کہ افسانے میں افسانہ نگاری کے
بیانیہ اور اسکے لوازم کو اہمیت نہ دے کر اسے شعری تجربے کے خواب آسا سیال کے مماثل
گردانا جائے جس سے راوی کے متکلمانہ لہجے پر خود کلامی کی چھاپ پڑتی دکھائی دیتی ہے،
اس سے بیانیہ کی گتھی سلجھ جاتی ہے اور افسانہ تکنیکی وحدت کا ایک زندہ نمونہ بن جاتا ہے۔

بہر حال افسانے کی تخیلی حیثیت کا ثبوت یہ ہے کہ یہ خواب سے زیادہ حقیقت
اور حقیقت سے زیادہ خواب معلوم ہوتا ہے، قاری افسانے کے کردار کے ساتھ سفر کرتے
ہوئے تجسس، دہشت، کراہیت، تردد اور بیچارگی کی کیفیات سے گزرتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ
حقیقت کی قلب ماہیت سے ہی ممکن ہوا ہے، افسانے کی اہمیت اس بات میں پنہاں ہے کہ یہ
علامتی ترفع سے متصف ہو گیا ہے، یہ اپنی علامتی حیثیت کا تمام وکمال تحفظ کرتا ہے،
چنانچہ تاریکی، زنجیر، سیلن، بھول بھلیاں، تازہ ہوا کا جھونکا، آدم خور چوہے، زرد چیختی ہوئی
دھوپ اور سرنگ اس کے علامتی نظام کی تشکیل کرتے ہیں، چنانچہ افسانہ معاصر زندگی میں
تشدد پرستی اور ایذا رسانی کے غیر انسانی رجحان کے علاوہ معصوم انسانوں کی مظلومیت اور
بے بسی کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ اور مابعد الطبیعاتی سطح پر انسان کی جابر قوتوں کے ہاتھوں ناکردہ
گناہوں کی سزا بھگتنے کی ناگزیر صورت حال سے متصادم دکھایا گیا ہے، تاریک سرنگ، زنجیر
سے جکڑا ہوا جسم، آدم خور چوہے، وحشی آدمی اور دوبارہ سرنگ کی طرف بڑھنا، متخالف

کائنات میں انسان کی ازلی بیچارگی کی علامت ہے، یہ زندگی میں عدمیت کی جانب سفر کرنے کا علامیہ بھی ہے۔

افسانہ اس خوف اور دہشت کا علامتی اظہار بھی ہے جو قبل التاریخی دور سے خارج کے جارحانہ حالات کے دباؤ میں انسان کی عدم تحفظیت کے احساس کا پیدا کردہ ہے، یہ جدید مادی دور میں معاشرتی اقدار کی پامالی کے نتیجے میں انسان کے تشدد پرستی کے وحشیانہ رجحان کا غماز بھی ہے، افسانہ جدید دور کے ایک حساس فرد کے کابوسی تجربے کا احساس دلاتا ہے، وہ معاشرتی اور بشریاتی طور پر تعذیب اور سفاکیت کا ہدف بنتا ہے، وہ لاشعوری نہاں خانوں میں اتر کر صدیوں کے خوف اور بیچارگی کے تجربوں سے گزرتا ہے اور نفسیاتی طور پر complexity کا شکار ہوتا ہے وہ ذہنی morbidity اور کلبیت کے ساتھ ساتھ حوصلہ مندی، ادراک اور سعی و جستجو کا مظاہرہ کرتا ہے اور تاریک ماحول میں اپنے باطن سے پھوٹنے والی روشنی کی غمازی کرتا ہے، افسانے کا کردار نیم مردہ حالت میں زنجیر میں جکڑا ہوا ہونے کے باوجود سرنگ سے باہر نکلتا ہے، پس افسانہ انسان کے اندر بقا کی جبلت کی کارفرمائی کا اشاریہ بھی ہے، افسانے کا یہ متناقض کردار اسے معنوی ثروت سے آشنا کرتا ہے اور یہ کسی واضح معین یا اکہرے معنی سے مبرا ہوجاتا ہے، قاری افسانہ نگار کی جانب سے کسی عاید کردہ موقف، مقصد یا موضوع سے بیگانہ ہوکر اپنی سانسیں روک کر افسانے کے دہشت ناک ماحول میں کریہہ اور لرزہ خیز واقعات سے گزرتا ہے اور کردار کے جسمانی اور روحانی عذاب میں شریک ہوتا ہے، افسانے میں سادہ ٹھوس اور غیر شعریہ زبان کا برتاؤ ملتا ہے جو اس کے ماحول اور واقعات سے گہری مطابقت رکھتی ہے۔

افسانے کے مختصر سے کینواس سے ہٹ کر اگر ناول یا ناولٹ جو وسیع تر کینواس پر محیط ہوتا ہے، کو لیا جائے، تو اسکی تحسین کے لئے تنقید کے تجزیاتی طریق کار میں کسی تبدیلی کی ضرورت پیدا نہیں ہوگی۔ قرۃ العین حیدر کے ناولٹ 'دلربا' کو لیجئے، اس میں واقعات، مناظر اور کرداروں کی کثرت ہے، یہ معاشرت، کلچر اور وقت کے وسیع تصورات پر

محیط ہے، لیکن اس پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے اس کے معاشرتی پس منظر، کردار نگاری، پلاٹ اور مصنفہ کے نقطہ نظر، جو حقیقت سے اپنا رشتہ قائم کرتے ہیں، کی تلاش و تعین (جو مروجہ تنقید کا طریقہ ہے) ناولٹ کی قدر سنجی میں کوئی مدد نہیں کر سکتی، یہ مروجہ طریقہ ناولٹ کے تخلیقی وجود سے صرفِ نظر کرنے، اور اسے ایک بے جان جسم جان کر اس کا پوسٹ مارٹم کرنے کے مترادف ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ "دلربا" قرۃ العین حیدر کے تخلیقی ذہن کی قوت کا مظہر ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ مصنفہ نے الفاظ کی فطری ترتیب سے حقیقی دنیا سے الگ، نور و سایہ میں کسمساتی ہوئی ایک فرضی دنیا کی تخلیق کی ہے۔ اس میں الفاظ بے ساختگی اور برجستگی سے 'نمود صور' کا کام کرتے ہیں اور جستہ جستہ لوگوں کے مقدرات کے اسرار کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔

ناول میں لکھنوی تہذیب کے دور زوال میں تعلقہ داروں اور جاگیر داروں اور اس عہد میں تھیٹریکل کمپنیوں سے وابستہ قسم قسم کے کرداروں یعنی مغنیوں، مسخروں، تھیٹر والیوں، مصاحبوں، سازندوں اور طوائفوں کی تصویریں ابھرتی ہیں۔ یہ قسم قسم کے انسانوں کی ایک دلچسپ دنیا ہے جس میں رشتوں کی آویزشوں، بدلتے حالات کے دباؤ اور زوال بکنار تہذیب کے نتیجے میں لوگوں کے نفسیاتی پیچ وخم، خواب، آرزوئیں، شکستیں، پائمالیاں، ٹھوکریں اور درد و غم جیسے متنوع جذباتی کوائف آئینہ ہو جاتے ہیں۔

ظاہر ہے ناول مصنفہ کی بصیرت کے علاوہ ان کی معاشرتی، تاریخی اور نفسیاتی آگہی کو پیش کرتا ہے، یہ آگہی صرف علم و دانش کی پیدا کردہ نہیں، یہ آگہی ان کے لاشعوری سرچشموں سے اکتساب فیض کر کے ان کی باطنی شخصیت کی فعالیت، ثروت اور توانائی کا پتہ دیتی ہے، ناول کی خوبی یہ ہے کہ یہ مصنفہ کی شخصیت کی پوری توانائی کے جوہر کو اپنے اندر جذب کرتا ہے اور ایک دل پذیر اجنبی دنیا کو خلق کرتا ہے، جو اپنے خود مکتفی وجود کو پالیتا ہے اور اس میں رونما ہونے والی ڈرامائی کشمکش، جو کرداروں اور واقعات کے تعمل سے پیدا ہوتی ہے، قاری کے وجود کو گھیرتی ہے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ وہ دو قاہر قوتوں یعنی

وقت اور حالات، جو انسانی مقدرات سے کھلواڑ کرتے ہیں، کی زد میں آگیا ہے، اور وہ کرداروں کے ساتھ بے بسی، کرب اور بے چارگی کے احساسات سے گزرتا ہے، وقت کے جابرانہ دباؤ کے تحت انسان کا عروج زوال کا پیش خیمہ بن جاتا ہے، یہ زوال افراد کے ساتھ ساتھ اداروں اور تہذیبوں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ بدلتے حالات، جو زمانی بہاؤ کے زائیدہ ہیں، انسان کی آرزوؤں کو خاک میں ملاتے ہیں، ان سے بھی بڑھ کر جو دکھ انسان کو ایک المیہ کردار بناتا ہے وہ "بسر ہوتا ہوا میں" اور اسکی ناگزیریت ہے۔ یہ دکھ ناول کے کرداروں کا مقدر ہے، قابل غور بات یہ ہے کہ مصنفہ زندگی، کائنات، وقت، وجودی کرب یا زوال کے بارے میں اپنے نظریوں کو قاری میں جبراً دخیل نہیں کرتیں، بلکہ یہ کرداروں کی زندگی اور ان کی تقدیروں کے بننے بگڑنے کے فطری عمل سے پیوستہ ہیں۔

صنف ڈرامہ کی تحسین کے لئے بھی تنقید کے اسی طریق کار کو کام میں لایا جا سکتا ہے۔ میکبتھ کو لیجئے، اس میں ڈراما کے عناصر ترکیبی سے ایک ایسی پراسرار، دہشت انگیز اور کابوسی دنیا خلق ہوتی ہے، جو تاریخ، عہد یا حقیقت سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ یہ ایک ایسی فرضی دنیا ہے جہاں fair is foul and foul is fair ۔ ولسن نائٹ نے ڈرامے کی خارجی زندگی سے رشتے کی تنسیخ کرتے ہوئے اسکی وجودی حیثیت کو تسلیم کیا ہے، اور ڈراما میں بھوت، میکبتھ کے ذہن کا خنجر، تین جادوگرنیاں، نیند میں چلنا، لیڈی میکبتھ کا ہاتھوں سے خون کے دھبوں کا دھونا، چلتا جنگل اور دیگر جزئیات و وقوعات کی بنا پر اسے Macbeth universe قرار دیا ہے۔

شعر میں تجربے کی نوعیت کو دریافت کرنے کا تحسینی عمل اس وقت تک ناتمام رہتا ہے جب تک شعر کی کیفیتی اعتبار سے تعین قدر نہ کی جائے، یعنی جب تک اسکی درجہ بندی نہ کی جائے۔ تنقید درجہ بندی کے لئے اچھے اور برے اور معمولی اور غیر معمولی اشعار میں فرق کرنے کو لازمی گردانتی ہے۔ اس سے صف اول کے شعراء دوسرے یا تیسرے درجے کے شعراء سے متمائز ہوتے ہیں، تحسین شناسی کے عمل سے عہدہ برآ

ہونے کے لئے تنقید کے لئے ایسا کرنا ضروری ہے، اس سے فرق مراتب کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے، شعر میں تجربے کی پیچیدگی، گہرائی اور کثیر الجہتی اسکی وقعت کی ضمانت بن جاتی ہے۔ اور اس نوع کے وقیع اشعار کی کثرت شاعر کی عظمت کو قائم کرتی ہے، شیکسپئر اور غالب اسکی مثال ہیں۔ گرانقدر تجربات کی کثرت شاعر کے یہاں گہری بصیرت، باریک مشاہدہ اور حیات و کائنات کے بارے میں تفکیری رویے کو مستلزم قرار دیتی ہے۔ تجربات کی بُوقلمونی کے ساتھ ہی ان کی موثر اظہاریت کے لئے مختلف اصناف اور متغیر پیرایۂ اظہار لازمیت کا درجہ رکھتے ہیں۔

بد قسمتی سے روایتی تنقید نے شعر کی درجہ بندی کے مسئلے کو خاصا الجھا کے رکھ دیا ہے۔ روایتی تنقید شعر کی درجہ بندی کے لئے اس کے موضوعی کردار کو سامنے رکھتی تھی، حالانکہ شعر میں کسی متعینہ موضوع کی نشاندہی کے عمل کو اسکی قدر سنجی کی اساس بنانا درجہ بندی کرنا تو در کنار، شعر فہمی کو ہی مشکوک بنانے کے مترادف ہے، شعر سے کسی سماجی موضوع کا استخراجی عمل اسے کسی دوسرے شعر سے مختلف یا ممیّز نہیں کر سکتا کیونکہ کسی سماجی موضوع مثلاً طبقاتی کشمکش کو اگر دو مختلف اشعار میں بَرتا گیا ہو، تو موضوعی اعتبار سے ان میں کیونکر فرق ہو سکتا ہے؟ یہی نہیں بلکہ ایک سماجی موضوع کو دوسرے سماجی موضوع سے کیونکر بَرتر یا کمتر ثابت کیا جا سکتا ہے؟ اگر ایسا کیا بھی گیا تو اسکی حیثیت موضوعی اور داخلی ہوگی، معروضی نہیں، اور موضوعی بُنیاد پر شعر کی قدر سنجی یا درجہ بندی ممکن نہیں۔

دراصل تخلیق کو موضوعیت سے مبّرا کر کے اسکی آزاد تخلیقی حیثیت کو تسلیم کرنے سے اسکی اہمیت کی تعیین کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ کولرج کی نظم "معمر جہازی" کی اگر اسکے موضوع کی بُنیاد پر قدر سنجی کی جائے، یعنی یہ کہا جائے کہ یہ ایک ایسے معمر جہازی کی کہانی ہے جس نے اپنے بحری سفر میں Albatross کو مارا اور پھر اسکی سزا پائی، تو قدر سنجی ہونے سے رہی۔ نظم کا مرکزی خیال اسکی زندہ اکائی سے کوئی تعلق نہیں رکھتا، نظم اور

مرکزی خیال دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ اس لئے ایک غیر متعلقہ چیز کو بُنیاد بنا کر اصل نظم کی تعیین قدر کرنا خلطِ مبحث کو راہ دینا ہے، یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ نظم سے اگر مرکزی خیال نچوڑا جائے اور اسے تعین قدر کی بُنیاد بنایا جائے تو ایک نظم کے مرکزی خیال کو دوسری نظم کے مرکزی خیال سے کیونکر برتر یا کم تر ثابت کیا جا سکتا ہے؟ اس بات کا اطلاق ان نظموں پر ہو سکتا ہے جو بظاہر ایک ہی موضوع مثلاً جنگ، ستارے، چاند، گلاب، سمندر، یا حسن نسوانی سے منسوب کی جائیں۔ افسانے میں پریم چند، علی عباس حسینی، احمد ندیم قاسمی اور سہیل عظیم آبادی کے یہاں اگر ملک کی دیہی زندگی کی مصوری کو ان کی تعین قدر کا پیمانہ مانا جائے تو انکی درجہ بندی کیونکر ہو گی؟ کیونکہ ان سب کے یہاں دیہی زندگی کی مصوری ایک قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ روایتی تنقید مدتوں سے ادب کی تحسین کاری کرنے کے بجائے اسے تختۂ مشق بناتی رہی ہے تو غلط نہ ہو گا، کیونکہ بیشتر ادب کو اس کے صحیح تناظر میں نہیں دیکھا گیا ہے اور اسکی اصلی قدر و قیمت سامنے نہیں آسکی ہے، تاہم مقام شکر ہے کہ وہ وجودی یا جسمانی طور پر اس کا کچھ بگاڑ نہ سکی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو وہ ادب کی زیاں کاری سے زیادہ اپنا زیاں کرتی رہی ہے۔ کیونکہ دفتروں کے دفتر سیاہ کرنے کے باوجود وہ خود داخل دفتر ہو گئی ہے، لیکن ادب اپنے وصفِ ذاتی کی بنا پر آج بھی زندہ، پائندہ اور روبہ ارتقا ہے۔ آج اکیسویں صدی کے طلوع ہونے میں جب صرف ایک سال رہ گیا ہے، ادب، جو کئی صدیوں پر محیط ہے ایک بڑے چیلنج کی حیثیت حاصل کر گیا ہے اور از سر نو محاکمے کی دعوت دے رہا ہے۔

سطور بالا میں جن تنقیدی نکات پر زور دیا گیا ہے وہ میری دانست میں قدیم وجدید ادب کی قدر شناسی کے لئے ایک معروضی، عملی اور بصیرت افروز نظام نقد کی تشکیل کے لئے بُنیاد فراہم کر سکتا ہے، یہ نظام نقد ہر قسم کے تعصبات و ترجیحات کی مکمل نفی کر کے فن کی آزادانہ حیثیت کی قدر سنجی کا داعی ہے، یہ فنکار کی جانب سے اعلان کردہ کسی نظریے یا

طریقے کے تحت لکھے گئے فن کو اچھوت قرار نہیں دیتا، کیونکہ یہ فنکار کے بجائے فن کی وجودی اصلیت سے تعرض کرتا ہے، فن کے وجود کو مرکزی اہمیت تفویض کرنے سے نظریاتی اور غیر نظریاتی ادب کی حد فاصل مٹ جاتی ہے، کیونکہ یہ لیبل فن کے بجائے فنکار پر چسپاں کی جاسکتی ہے، اور فنکار کے فن کے ساتھ ہی یہ تنازعات خود بخود ختم ہو گئے ہیں، اس کے ساتھ ہی ان متنازعہ تصورات کی بنیادوں پر تعمیر کی گئی تنقیدی عمارات بھی مسمار ہو گئی ہیں۔ اب وہی فن پارہ تنقید کے لئے قبولیت کا درجہ رکھتا ہے، جو اپنے وجود کے استناد پر تکیہ کرتا ہو، خواہ اس کا خالق کسی بھی نظریاتی وابستگی کا موئید کیوں نہ ہو۔

اس نقطہ نظر سے قدیم وجدید ادب کی قدر سنجی کا مسئلہ بھی حل ہوتا ہوا نظر آتا ہے، قدیم شعراء پر اب جدید شعراء کی فوقیت یہ کہہ کر تسلیم نہیں کی جاسکتی کہ جدید شعراء ہمارے زمانے سے منسوب ہیں، دیکھنا یہ ہے کہ فن پارے کی قدر اور معنویت قاری اور قاری کے ساتھ ساتھ تاریخی رفتار سے کس طرح قائم رہتی ہے، اور نئے جہات پر حاوی ہو جاتی ہے۔ جہاں تک حال کے فنکار کا تعلق ہے اسے اپنی معنویت کو قائم رکھنے کے لئے ماضی کے فنکار سے ربط قائم رکھنا ضروری ہے، کیونکہ علٰحیدگی میں اسکی کوئی حیثیت باقی نہیں رہتی، ایلیٹ نے کہا ہے کہ "اس کی (حال کے فنکار) تعین قدر اکیلے میں نہیں ہو سکتی، اس کا تقابل کرنے کے لئے اسے مردہ شعراء کے مقابل لانا ہوگا"۔ یوں مردہ فنکار زندہ ہو کر ہمارے دور کے شعراء کی صف میں آجاتا ہے، اور اپنی اور نئے شعراء کی قدر سنجی کا راستہ ہموار کرتا ہے۔

اب وقت آگیا ہے کہ ہم اپنے ادبی ذخائر کو کھنگالیں، اور اس کے جواہر پاروں کی جھاڑ پھونک کر کے انھیں عالمی سطح پر لے آئیں، اور معروضی پیمانوں سے پرکھیں، میرا عقیدہ ہے کہ ہمارے ادب میں ایسی تخلیقات کی وافر مثالیں موجود ہیں، جو نہ صرف دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں میں لکھے گئے ادب کے مقابل جگہ پا سکتی ہیں، بلکہ ان پر سبقت بھی لے سکتی ہیں، غالب کی مثال اس ضمن میں پیش کی جاسکتی ہے۔

حامدی کاشمیری

تصنیفات

تنقید

جدید اردو نظم اور یوروپی اثرات

غالب کے تخلیقی سرچشمے

نئی حسیت اور عصری اردو شاعری

اقبال اور غالب

ناصر کاظمی کی شاعری

کارگہہ شیشہ گری - میر کا مطالعہ

انتخاب غزلیات میر

انتخاب کلام میر

امکانات

تفہیم و تنقید

حرف راز، اقبال کا مطالعہ

معاصر تنقید

آئینہ ادراک، اقبال کا مطالعہ

کشمیر میں اردو ادب

جدید کشمیری شاعری

شیخ العالمؒ - حیات اور شاعری

اکتشافی تنقید کی شعریات

شاعری

عروس تمنا

نایافت

لاحرف

شاخ زعفران

وادیٔ امکاں